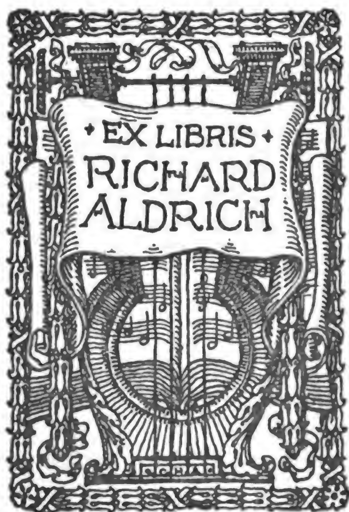
Zeitschrift der Internationalen Musikgesells...

International Musical Society


EX LIBRIS
RICHARD
ALDRICH

7/

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT

(E. V.)

Siebenter Jahrgang 1905—1906

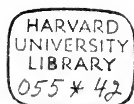
Herausgegeben von

Alfred Heuss



LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL


HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY
055 * 42

INHALT.

Inhaltsverzeichnis

des

siebenten Jahrgangs von Zeitschrift und Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft.

Zusammengestellt von **Gerhard Tischer.**

Vorbemerkung.

1. Erklärung der Schriftzeichen:

a) Musikgeschichtliche Begriffe: . . . . fetter Druck (**Violine, Palestrina**).
b) Autoren der Zeitschrift, der Sammelbände, der Kritischen Bücherschau, der Zeitschriftenschau . . . . gewöhnliche Schrift.
c) Autoren, die berichtigt oder kritisiert werden: . . . . . . Sperrdruck (A m b r o s).
d) Orts- und Länder-Namen: . . . . Kapital-Schrift (PARIS).
e) Die Zahlen bedeuten die Seiten, und zwar gelten die schrägliegenden (*Cursiv*) für die Sammelbände, die gewöhnlichen für die Zeitschrift.
f) † bedeutet: gestorben.

2. Bezüglich C und K sehe man in zweifelhaften Fällen bei beiden Buchstaben nach. Analog C und Z.

Referenten der „Kritischen Bücherschau" der Zeitschrift:

Referenten der „Besprechung von Musikalien" der Zeitschrift:

Maschinensatz und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT.

Heft 1. Siebenter Jahrgang. **1905.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 ℳ

Amtlicher Teil.

An die Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft.

Der zweite Kongreß

der Internationalen Musikgesellschaft wird

Ende September 1906 in **Basel**

abgehalten.

Am ersten und zweiten Tage finden früh **Hauptsitzungen** mit kritischen Berichten über den dermaligen Stand der wichtigsten musikwissenschaftlichen Fächer und mit freien Vorträgen, nachmittags **Sektionssitzungen** statt, der Vormittag des dritten Tages ist für die **Generalversammlung** bestimmt, in der nach Erledigung der geschäftlichen Angelegenheiten auch die Schlußergebnisse der Sektionssitzungen mitgeteilt werden sollen. Am Abend des dritten Tages endet der Kongreß mit einem historischen Konzert.

Vorträge können beim Schriftführer der IMG., Herrn Dr. Max Seiffert, Berlin, Goebenstraße 28 schon jetzt angemeldet werden.

Der genaue Termin und das vollständige Programm des Kongresses werden im nächsten Aprilheft bekannt gegeben.

Schlachtensee, Leipzig, Berlin, 27. September 1905.

Das Präsidium der Internationalen Musikgesellschaft.

Dr. **Hermann Kretzschmar,** Vorsitzender. Dr. **Max Seiffert,** Schriftführer. Dr. **Oskar von Hase.** Schatzmeister.

Erklärung.

In Heft 10 vom Juli 1905 dieser Zeitschrift erschien ein Artikel von F. H. Clark: »Zur Transzendentalität der Tonkunst auf dem Klavier«, welcher einen Angriff gegen »die Deppe'sche Lehre«, sowie gegen meine Person enthält, den ich — durch einen Sommeraufenthalt verhindert — erst heute auf seinen wahren Grund und Wert zurückzuführen in der Lage bin, da die betreffende Nummer erst in diesen Tagen in meine Hände gelangte. Als Vertreterin der Lehre meines verstorbenen Meisters habe ich darauf kurz folgendes zu erwidern:

I. Es ist unwahr, daß ich bei Herrn Clark, wie es nach dem Wortlaut seiner Schmähschrift den Anschein gewinnen könnte, unabhängig von Deppe studiert habe. Ich habe lediglich auf besonderen Wunsch von Deppe (zu Anfang des Jahres 1885) einige vorbereitende Stunden, etwa vier, höchstens fünf bei Clark, die gleiche Anzahl bei seiner Frau Anna Clark-Steiniger (beide damalige Schüler Deppe's) gehabt, welche Tatsache im Vorwort der ersten Auflage meines Buches »die Deppe'sche Lehre des Klavierspiels« 1897 erwähnt, jedoch in der zweiten Auflage derselben Schrift 1904 fortgeblieben ist, weil mich die Clark'sche oder besser gesagt die Leo St. Damian'sche Praxis der Fingerlosigkeit und seiner metaphysischen Begriffe (man lese u. a. seine »Schönheits-Idyllen«: »die Klassizität des Musizierens« Selbstverlag) von der völligen Divergenz derselben von der Deppe'schen Ideen überzeugte. —

II. Es ist unwahr, daß ich »die Ausnützung der Kraftquellen« von Clark gelernt habe. Die anatomische Einweihung, worüber Clark schreibt, bezog sich nur auf allgemeine Hinweise, wie dies von einem denkenden Deppe-Schüler selbstverständlich und natürlich ist. Daß von diesen Clark-schen oberflächlichen anatomischen Hinweisen bei mir nichts haften blieb (nach Durchsicht meiner zurzeit gemachten Notizen sind viele dieser Hinweise als unzutreffend und als dilettantisch zu bezeichnen), beweisen einige physiologische Fehler, die sich in meiner ersten Schrift 1897 eingeschlichen haben, wo es u. a. Seite 16 der »Deppe'schen Lehre« heißt: »es werden durch diese Handhaltung Muskeln des Unterarmes, die an denen des Oberarmes sich ansetzen, in Tätigkeit gebracht«. Es handelt sich hingegen hier um die Muskeln der Finger und der Hand, die, über verschiedene Gelenke hinweggehend, am Oberarm ansetzen, was hiermit berichtigt sei. Erst viel später habe ich mich eingehend mit physiologisch-anatomischen Studien beschäftigt, wie dies aus meiner letzten Schrift: »die Ausnützung der Kraftquellen beim Klavierspiel« 1905 hervorgeht. —

III. Es ist unwahr, daß ich »die runden und Kurvenbewegungen sowie das freie Hand-Zykloidieren und dadurch das Vermeiden von Fingerbewegungen« von Herrn Clark gelernt habe. Erstere Bewegungen sind im Gegenteil das Eigentum Deppe's, was ich in meiner Darstellung der Deppeschen Lehre zu beweisen versucht habe, — und von einem Vermeiden von Fingerbewegungen kann bei mir überhaupt nicht die Rede sein. —

IV. Es ist unwahr, daß meine im »Klavierlehrer« Heft 15—18 1904 zuerst publizierte Kunstbewegung »die Ausnützung der Kraftquellen« betreffend, durch bewußte Schulterblattsenkung »das geistige Eigentum Clark's und seiner Frau wäre«. Abgesehen davon, daß auch hierzu im Prinzip von Deppe der Grund gelegt ward (was sich durch den von Deppe

vorgeschriebenen tiefen Sitz am Klavier und die dadurch erforderliche Tätigkeit der Muskulatur des Oberkörpers schon kund gibt), unterscheidet sich meine Schulterblattsenkung physiologisch völlig von denjenigen Prinzipien, die Clark seinerzeit beschrieben hat und, in völliger Unkenntnis der eigentlichen Wirkung der betreffenden Muskulatur, praktisch heute noch vertritt, da Clark in seiner Broschüre (»Die Lehre des einheitlichen Kunstmittels beim Klavierspiel« Seite 31) im Gegensatz zu meiner Beweisführung ein »Nachgeben des Schultergürtels bei höherer Erhebung des Armes als bis zur horizontalen Lage« betont und praktisch nur vom Rückgrat aus die Arme haltlos balanciert — es kann also von einer Identifizierung der Begriffe nicht die Rede sein. —

V. Über das Verhältnis Deppe's zu Fräulein Steiniger und Clark ist zu sagen, das erstere zwölf Jahre lang des Meisters Schülerin war. Ihr, als seiner Lieblingsschülerin, hat Deppe mit sein Bestes gegeben, so daß sie einen vollen Einblick in die Sache selbst gewonnen haben dürfte. Infolge ihrer Heirat mit Herrn Clark sind die wesentlichen Grundlagen der Lehre auf letzteren übergegangen. Clark war während 1882, 1883, 1884 und 1885 Schüler Deppe's und hat bis zum Mai 1885 — Erscheinungsjahr des Clark'schen Buches — Stunden bei Deppe gehabt; kurz darauf folgte die Auseinandersetzung und der völlige Bruch zwischen Meister und Schüler. —

VI. Es ist unwahr, daß »Deppe einen Diebstahl begangen und aus Furcht vor dessen Entdeckung zusammengefallen sei«. Wahr ist vielmehr, daß Deppe nichts mehr mit Herrn Clark und seinen spekulativen Ideen zu tun haben wollte und sich deshalb von ihm lossagte. (Alle Briefe, die Anna Clark-Steiniger von Amerika aus an Deppe sandte, wurden von Deppe ungeöffnet gelassen.) Wahr ist ferner, daß Deppe dies tat, nicht aus Furcht vor seinem Schüler Clark, sondern aus Furcht davor, daß man seine Lehren ihm vorwegnehmen würde und ihn um die Früchte jahrelanger Studien und Erfahrungen bringen könnte. —

VII. Nachdem Deppe von der Clark'schen Absicht, eine Lehre in Buchform zu publizieren und in ein System zu bringen, Kenntnis genommen, schrieb er, um diesem zuvorzukommen, seinen einzigen Aufsatz: »Armleiden der Klavierspieler« — datiert 21. Juni 1885. Charlottenburg, in welchem es u. a. heißt. »Neben einigen wenigen Fingerübungen lasse ich gleichzeitig Übungen zur Kräftigung der Schulter- und Armmuskeln machen; in meinem vorhin erwähnten Werke über Klavierspiel werden diese Übungen speziell und mit Rücksicht auf die Anatomie des Oberkörpers angegeben sein.« — (Wem sollte hiernach wohl die Priorität dieser Ideen zukommen? Dem Meister oder dem Schüler?) Nachdem die Clark'sche Abhandlung, welche sich mit der Deppe'schen Lehre nicht nur nicht deckte, sondern im Gegenteil dieselbe völlig entstellte, erschienen war, beauftragte mich Deppe selbst, gerade im Gegensatz zur Clark'schen Auffassung, die wahre Grundlage seiner originalen Lehre zu vertreten. Dieses habe ich als meine Lebensaufgabe betrachtet und damit nur erfüllt, was mir selbst Anna Clark-Steiniger des öfteren (1885) dringend ans Herz legte. Alle Erweiterungen der Lehre, die ich in meinen späteren Schriften niedergelegt, sind von mir und mein alleiniges geistiges Eigentum. —

VIII. Abgesehen von der früheren Publikation von Deppe, ist die Darstellung von Hermann Klose die älteste Abhandlung über die Deppe'sche Lehre (12. Juli 1885) in welcher u. a. geschrieben wird: »Die künstlerischen Intentionen haben, um zum präzisen Ausdruck zu gelangen, nur hier und

da nötig, diese oder jene Muskeln mit energischer Willensanspannung zu scharfer Tätigkeit zu bringen. Das heißt: der Geist fährt in die Glieder, ohne dieses geistige Fluidum ist die Musik nur Geklingel. Die Broschüre von Clark hingegen erschien erst im Spätsommer oder Herbst (sie wurde in der »Allgemeinen Musikzeitung« in Nr. 40 2. Oktober als »soeben erschienen« angezeigt).

IX. Ich verzichte bei der aus seinen Darstellungen sich selbst charakterisierenden Persönlichkeit des Herrn Clark auf eine weitere Auseinandersetzung mit ihm. Ob es anständig und taktvoll ist, nach zwanzig Jahren einen Toten, der sich nicht mehr wehren kann, in der gehässigsten Weise zu schmähen, ihn des Diebstahls zu beschuldigen und eine Lehre zu verleumden, der man im Prinzip selbst alles verdankt und deren Darstellung, streng nach Deppe's Grundsätzen durch mich erläutert, gleichfalls acht Jahre zurückliegt, muß ich dem Urteil jedes anständig Denkenden überlassen.

Z. Z. Goslar, 14. August. **Elisabeth Caland.**

Diese Erklärung [1]) legten wir Herrn Clark vor, mit der Bitte, sich so kurz als möglich zu fassen und uns insbesondere zu erklären, wie es erstens mit Deppe als »Wissenschaftler« bestellt sei und wie Frl. Caland's Forschungen mit den Lehren ihres Meisters zusammenhängen. Herr Clark sandte uns hierauf folgende

Erwiderung:

Im Interesse wissenschaftlicher und künstlerischer Wahrheit bemüht man sich gerade das festzustellen, was ein Mann in Wirklichkeit lehrte und das, was nicht zu seiner Lehre paßt. Ein Zweck meines Aufsatzes war der, zu sagen, daß Frl. Caland sich in ihren »Erweiterungen« der Lehren Deppe's von Deppe durchaus getrennt hat, wozu ich heute außer meinen Beweisen den bezüglichen Passus in Steinhausen's [2]) neuerschienener Schrift zu vergleichen bitte, wo es u. a. auf S. 102 heißt:

»Sie (Frl. Caland) ist ursprünglich begeisterte Interpretin der Deppe'schen Lehre, ist aber im Laufe der Zeit zu davon abweichenden Anschauungen gelangt und sucht namentlich mit größtem Eifer mit Hilfe der Physiologie zur Klarheit sich durchzuarbeiten.«

Ferner wollte der Aufsatz sagen, daß Frl. Caland die Tendenz und die Mittel, mit denen sie Deppe's Lehre zerstört hat, von mir genommen und durch diese Verquickung meine Lehre in ein schlechtes Licht gebracht hat. Dies als Vorbemerkung.

Frl. Caland's »Erklärung« ist so voller Widersprüche, daß ihre bewußte oder unbewußte Unwahrheit ziemlich leicht nachgewiesen werden kann. Denn wenn Frl. Caland von ihren »Erweiterungen« der Deppe'schen Lehre redet, so kann es sich bei ihr, als der »Vertreterin« ihres Meisters, einzig um streng logische Fortsetzungen der Lehren Deppe's handeln. Wenn sich dabei herausstellt, daß die »Erweiterungen« Caland's anti-Deppisch sind, dann hat Frl. Caland Deppe verballhornt und diese »Erweiterungen«, die sich nicht von Deppe ergeben konnten, von meiner Seite her, die Deppe möglichst ent-

1) Natürlich sandte uns auch Frl. T. Bandmann einen Protest gegen Herrn Clark's Ausführung. Da er aber keine sachlichen Momente brachte, genügt diese Notiz.

2) Die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik. Breitkopf & Härtel, 1905.

gegengesetzt ist. Frl. Caland gibt nicht nur zu, sondern betont mit ganz besonderem Nachdruck, daß meine Idee und Tendenz von der Deppe'schen grundverschieden ist. Mit bewunderswürdig weiblicher Logik sucht sie aber dennoch zu beweisen, daß Deppe eine Priorität gebühre. Wo kann denn von Priorität die Rede sein, wenn keine Identität vorhanden ist? Davon aber ganz abgesehen, kann man auch aus dem Erscheinen der betreffenden Schriften ersehen, wie es um die Sache bestellt ist. Meine Schriften sind zuerst erschienen, und zwar: Meine »Phorolyse«, erste Auflage (16 Seiten) erschien im Mai 1885, Deppe's kleiner Aufsatz, der uns gleich noch besonders interessieren wird, im Juni (21.) 1885, meine »Einheitliche Lehre« Anfang August 1885, die Broschüre Klose's, erschienen Hamburg 1886, wurde erst spät im September 1885 in Eutin von Deppe diktiert. Das sind alles Dinge, die Frl. Caland ebensogut weiß wie ich!

Als besonders schlagendes Moment führt Frl. Caland den Aufsatz Deppe's »Armleiden der Klavierspieler« an, den Deppe geschrieben habe, um mir zuvor zu kommen. Man muß nun tatsächlich wissen, was dies für ein Aufsatz ist. Denn jeder Uneingeweihte würde nach Frl. Caland's Worten glauben müssen, es handle sich um eine eingehende Erörterung von Deppe's Lehre. Der Aufsatz, von vier Oktavseitchen, der zudem noch zu einem guten Teil mit Reklamerezensionen angefüllt ist, enthält einen einzigen wesentlichen methodischen Absatz und einen anderen kurzen Satz, den Frl. Caland auch anführt (unter VII ihrer »Erklärung«) und besonders mit ihm die Priorität der Zuhilfenahme von Anatomie für das Klavierspiel Deppe zuschreiben will. Darüber Auskunft zu geben, halte ich für meine erste Pflicht. Zugleich wird dadurch ein scharfes Licht auf die ganze Angelegenheit geworfen. Unter meinen vielen Papieren findet sich auch ein längerer Brief der Miss Amy Fay, der amerikanischen Prophetin Deppe's gerade über diese Angelegenheit, den ich hier, wenigstens auszugsweise, zur Mitteilung bringen muß[1]). Der Brief ist im August 1885 geschrieben.

Brüssel, Donnerstag.

Mein lieber Mr. Clark!

»Als ich Berlin verließ, war Deppe sehr besorgt dafür (very anxious), daß ich Ihnen schreiben und jenen Paragraphen erklären sollte, den er in seinen Aufsatz (in his paper that he published) gesetzt hatte, und von dem Sie dachten, er habe Ihnen einige Ihrer Ideen anatomischer Art gestohlen und Sie darum betrogen. Er sagt, daß dies ein Irrtum Ihrerseits und die ganze Sache (the whole thing, womit wohl der Paragraph gemeint ist, oder sollte der ganze Aufsatz »purely accidental« sein?) reiner Zufall sei. Er fügte den Paragraphen, gegen den Sie sich wenden, erst nachdem er den Aufsatz geschrieben hatte, auf den Rat eines anderen hinzu. (Folgen längere Ausführungen, wie durch Schuld des Setzers dieser Paragraph in den ersten gedruckten Exemplaren nicht enthalten war, von denen Deppe einige an mich gesendet hatte.) Als Deppe sah, daß Sie sich die Angelegenheit zu Herzen nahmen, hat er nachher den Aufsatz vernichtet und einzig einige wenige Exemplare übrig gelassen (Finding that you took the matter to heart he afterwards had the paper destroyed, and only a few copies of it remain). Er sagt, daß er die anatomische Seite der Frage ebensogut wie Sie kenne, daß er aber sie nicht für würdig finde, sie bei einer künstlerischen Angelegenheit zu diskutieren (Im Brief nicht unterstrichen), und deshalb sei es für ihn unmöglich, etwas von Ihren Ideen zu stehlen«. . . . Aber das sagte er wirklich, daß, wenn Sie hingingen und in Sachen des Klavierspiels mit Anatomie kommen würden, »es könnte lächerlich werden« (deutsch die letzten Worte).

1) Der Brief ist englisch abgefaßt. Herr Clark sandte uns denselben zu, so daß wir die Übersetzung kontrollieren konnten. Die Redaktion.

In dem Briefe ist ferner die Hoffnung ausgesprochen, daß ich mit meiner Frau vor meiner Abreise nach Amerika Deppe aufsuchen und alles mit ihm gut machen würde (make it all uf with him).

Yours very sincerely Amy Fay.

Was sagt nun dieser Brief — teilweise unfreiwillig — aus, trotzdem er, als von einer begeisterten Schülerin Deppe's kommend, diesen in sehr diplomatischer Form zu rechtfertigen sucht?

1. Daß der physiologische Paragraph, den Deppe schrieb und auf den sich Frl. Caland beruft, gewissermaßen gar nicht von Deppe herrührt, weil er »aus reinem Zufall«, »auf den Rat eines anderen« geschrieben wurde.

2. Daß dieser Paragraph der Grund war, warum Deppe diese einzigen gedruckten Blätter von sich vernichtete, daß er mir aber den Aufsatz ohne den Paragraphen geschickt hatte.. Warum wohl?

3. Daß Deppe gerade mir gegenüber, der ich schon damals und lange früher die Physiologie in Verbindung mit der Kunst brachte, berichten ließ, er (Deppe) halte überhaupt nichts von einer solchen Verbindung.

4. Daß es mehr als ein eigentümliches Licht auf Frl. Caland, der »Vertreterin« Deppe's wirft, wenn sie ihre Hauptarbeit auf Physiologie stützt, die, von Deppe als »lächerlich« verworfen, von mir in schärfstem Gegensatze zu Deppe betrieben wurde.

5. Daß infolgedessen die selbständigen »Erweiterungen« der Deppe'schen Lehre durch Frl. Caland durchaus anti-Deppisch sind, und Frl. Caland für sie deshalb ganz andere Quellen haben muß als Deppe.

Nebenbei bemerkt, erledigt sich durch den Schluß des Briefes auch VI der Caland'schen Erklärung, weil daraus hervorgeht, daß es Deppe daran lag, sich von mir nicht »loszusagen«, sondern wieder in freundschaftliche Beziehungen zu treten.

Geradezu ergötzlich ist es, wenn Frl. Caland schreibt, Deppe hätte sich wegen meiner »spekulativen Ideen« von mir losgesagt. In ihrem Manuskript schrieb Frl. Caland »halluzinatorischen« Ideen[1]), wobei ich auf den Unterschied wohl nicht aufmerksam zu machen brauche. Der Witz liegt auch noch wo anders: Ganz freiwillig verwirft Frl. Caland die spekulativen Tendenzen, die ja die Quelle aller Wissenschaft sind. Mehr kann ich wirklich nicht wünschen, um Frl. Caland's und Deppe's »Wissenschaft« zu charakterisieren!

— — — — — — — — — — — — — — — —

Gegen die Entstellung des ganzen Sachverhalts durch Frl. Caland will ich kämpfen, bis die Welt die Sachlage klar genug sieht. Dies ist nicht nur mein Recht, sondern auch meine Pflicht, gewissermaßen selbst gegen Deppe, der sich nicht träumen lassen konnte, was man nach 20 Jahren als seine »Lehre« ansehen sollte. Eingehend ist die ganze Verworrenheit dieser »halluzinierten Deppianer« in meinen nächstdem erscheinenden Schriften »Die Leerheit der Deppe'schen Lehre« und »Der Armee-Klavierlehrer« (anti-Steinhausen) näher beleuchtet.

Berlin-Rummelsburg. **Frederic Horace Clark.**

Die Erwiderung Herrn Clark's war noch bedeutend ausführlicher, da sie auch auf die Spezialfragen einging, ferner noch weiteres Briefmaterial zu der

1) Diesen Ausdruck wie auch einen anderen ähnlichen korrigierte Frl. Caland erst in dem ihr geschickten Korrekturabzug. Das Recht verlangte, Herrn Clark darüber Mitteilung zu machen, ob er mit dieser Fassung einverstanden sei, worauf er noch obigen Zusatz wünschte.

Frage »Deppe-Clark« brachte, aus dem ebenfalls hervorging, daß Deppe von Clark's wissenschaftlichen Studien nichts wissen wollte und sie in einem Briefe vom November 1884 für »Zeitverschwendung« ansah. Daß Deppe und Clark schon lange vor Erscheinen der Schriften Clark's sich in ihren Ansichten gegenüberstanden und Clark deshalb nicht auf Deppe fußen konnte, zeigt ein anderer Brief von Amy Fay an Frau Clark-Steiniger aus Chicago (Anfang 1884), wo es heißt: »Ich hoffe, daß er (Clark) jetzt von der Vortrefflichkeit der Deppe'schen Methode ganz überzeugt ist. Wie er zuletzt an mich geschrieben, schien er daran zu zweifeln«. Die Notizen, die in den Stunden Clark's von seinen Schülerinnen damals gemacht wurden, sind von einer derselben erhalten. Eine Untersuchung, ob und inwieweit sie von Frl. Caland benutzt wurden, was sie bestreitet, gehört wie manches andere vor das Forum einer gerichtlichen wissenschaftlichen Kommission, da hier kein Raum ist, die Erörterung dieser verwickelten Fragen bis ins Uferlose auszudehnen, besonders da auch noch andere Personen in die Angelegenheit verwickelt werden. Hier genügt es, die Behandlung einer Materie, die durch die verschiedenen Schriften der letzten Zeit aktuelles Interesse gewonnen hat und in letzter Instanz die Frage betrifft: Gibt es eine wissenschaftliche Deppe'sche Schule? in Angriff genommen zu haben. Damit erklären wir Schluß der Diskussion, auf die wir zurückkommen, wenn auf gerichtlichem Wege das weitläufige Aktenmaterial und die vielerlei Fragen geprüft werden sollten.

Die Redaktion.

Welche Bedeutung besäße für die Praxis der Gegenwart eine Geschichte der Methode der Gesangskunst?

Auf dem letzten musikpädagogischen Kongreß im Oktober 1904 berichtet Gustav Borchers (Zeitschrift VI, S. 68) über einen Vortrag des Frl. von Zanten, in dem sie ihr Bedauern aussprach, daß es »außer einem kurzen Abriß und einer Arbeit über die Italiener des 17. Jahrhunderts von Hugo Goldschmidt an einer ausführlichen Geschichte der Gesangsmethodik» fehle.

Ich kann nur annehmen, daß sich die Vortragende und mit ihr ein großer Teil unserer Gesanglehrer von einer Geschichte der Gesangsmethotik einen Nutzen für die heutige Praxis versprechen. Ich war leider in jener Versammlung nicht anwesend und komme erst heute dazu, mich zu diesem Gegenstande zu äußern. Ich bin nun der Ansicht, daß eine Darstellung der Lehren der großen Gesangsmeister der Glanzzeit des Kunstgesanges, also des 18. Jahrhunderts, von praktischem Werte für die Gegenwart nicht sein kann. Und zwar aus folgenden Gründen:

Über das, was wir Tonbildung nennen, also die Entwicklung der Stimme aus ihrem Naturton zum Idealton findet sich bei den Alten auffallend wenig. Die knappen Normen, die sie für die Schulung der Stimme aufstellen, habe ich in meinem »Handbuch der Gesangspädagogik« wiedergegeben. Sie sind längst Gemeingut unserer besseren Pädagogen geworden, und jedem ist Gelegenheit geboten, sich an dieser Stelle mit ihnen bekannt zu machen. Meine eifrigsten Bemühungen, irgendwo eine wirkliche Tonbildungslehre zu finden, waren vergeblich; weder Tosi

noch Agricola und Hiller, oder die Franzosen, z. B. Bérard, geben uns ein anschauliches Bild einer Methode im heutigen Sinne. Das ist nun, bei der ihnen sonst eigenen Ausführlichkeit auffallend. Sie kannten die Prinzipien der Meister Bernacchi, Pistocchi, Redi u. a. Warum schwiegen sie? Weil sie eine Schulung der Stimme im modernsten Sinne überhaupt nicht kannten und gar nicht brauchten. Man bedenke: damals ergriff den Sängerberuf nur derjenige, dem die Natur ein völlig wohlgebildetes, von jedem fehlerhaften Klanggepräge freies Organ verliehen, wie wir es noch heute bei Italienern häufig finden. Solchen Stimmen genügte das lebendige Beispiel völlig. Dies Vorsingen des Meisters war ihre Schulung. Heutzutage will jeder singen, und in Deutschland sind Stimmen ohne mangelhaften Ansatz oder irgendwelche Defekte sehr selten. Der moderne Gesanglehrer ist zumeist in der Lage, überhaupt erst die Stimme zu schaffen, die die Alten vorfanden! Nach drei Jahren ist der heutige Schüler, vorzüglich der deutsche, erst im Besitz desjenigen schönen Tones, den die herrlichen Naturstimmen der alten Zeit einfach mitbrachten. Unsere Sänger hören dort auf zu studieren, wo die alten anfingen! Daraus erklärt es sich, daß die alten Meister, und das gilt noch für das 19. Jahrhundert, bis in die fünfziger Jahre, gar nicht so sehr Tonbildner waren, als Ästhetiker. Sie brauchten nur die Geläufigkeit zu entwickeln — daher die Unzahl der alten Solfeggienwerke — die Aussprache zu regulieren und musikalisch-stilistisch einzuwirken. Unsere Lehrer müssen in der überwiegenden Anzahl von Fällen erst den Ton überhaupt herausholen! Auch heute kommen Ausnahmen vor, auch heute gibt es, seltener in Deutschland als in Italien, Frankreich und Holland, Naturstimmen, deren Schulung keine erheblichen Schwierigkeiten bereitet, weil sie einen natürlichen guten Ansatz haben.

Es ist deshalb ein vergebliches Bemühen, in den alten Gesangsschulen nach tonbildnerisch wertvollen Lehren zu suchen. Die einzig heute noch wertvollen, die Stockhausen und Müller Brunow wieder zu Ehren gebracht, geben die ältesten Meistern des Sologesanges, Caccini, Durante, Rognoni, Crüger, Herbst u. a. Über ihr System enthält meine »Italienische Gesangsmethode des 17. Jahrhunderts« das Wissenswerte.

Die ganze Frage der Misere unserer Gesangskunst liegt auf sozialem Gebiet. Es wird viel zuviel gesungen, und Unberufene werden nicht ernstlich genug von der Sängerlaufbahn zurückgehalten. Hielten sich unsere Gesanglehrer an die Grundsätze der Alten, nur wirklich Begabte zum Berufsstudium zuzulassen, so hätten wir keine Sängermisere. Daß man für diesen Fall ohne die neudeutsche und nordische Tonbildungslehre auskommen kann, das beweisen die Erfolge derjenigen Gesangsmeister, die streng diejenigen zurückweisen, deren Qualitäten ihnen keine Gewähr für die Erreichung des Zieles gewährleisten. Aus Stockhausen's Schule sind eine überaus große Anzahl hervorragender Sänger und Sängerinnen hervorgegangen (ich nenne nur Hermine Spieß, Scheidemantel, Meschaërt, Sistermans, van Roy, Julie Nathan, Kaufmann, die Altistin Manifarges), sie sind groß geworden und haben unzähligen Hörern Stunden wertvollsten Genusses bereitet. Aber sie alle brachten mit, was nun einmal, wie Rossini sagt, das erste Requisit für den Sänger ist: Stimme, Stimme, und nochmals Stimme.

Berlin. **Hugo Goldschmidt.**

Rimsky-Korsakov.

Rimsky-Korsakov is one of the most distinctively national composers of that group which initiated the New School of Music in Russia. He was born in the little village of Tikhvin, in the Government of Novgorod, on May 21st, 1844, and came of what we should describe in England as "a county family". Until he was twelve years old he lived on his father's estate, among the lakes and forests of Northern Russia, where music was interwoven with every action of rustic life. His gifts were precocious.

Between six and seven he began to play the pianoforte, and he made some attempts at composition before he was nine. It was almost a matter of tradition that the men of the Korsakov family should enter the Navy; consequently in 1856 Nicholas Andreivich was sent to the Naval College at Petersburg, where he remained for six years. Not without difficulty he managed to continue his pianoforte lessons on Sundays and holidays. The actual starting point of his musical career was his introduction to Balakirev and his circle. The leader of the New Russian School played an important part in Rimsky-Korsakov's early development. Death had recently robbed him of a promising young pupil, and the appearance of the naval cadet, at the moment when he was still suffering acutely from this bereavement, seemed to the warm-hearted, mystical composer nothing less than providential. From the congenial companionship of Balakirev, Borodin, and the rest, Korsakov was abruptly severed when in 1863 he was ordered to sea in the cruiser "Almaz". Balakirev now constituted himself a kind of College by Post, and received instalments of manuscript from all manner of outlandish ports; for the "Almaz" was absent on foreign service for over three years, during which she practically made the round of the world. On this voyage Rimsky-Korsakov wrote and revised a symphony (No. 1, Op. 1, in E minor) and surely never was an orchestral work composed under more varied or less propitious conditions. Balakirev performed this work at one of the concerts of the Free School of Music in the winter of 1868. It was the first symphony ever composed by a Russian, and has many intrinsic charms and merits. But like many an early opus number, it bears evidence of strong external influences. Rimsky-Korsakov retired from the Navy in 1873, when he was appointed, at the suggestion of the Grand Duke Constantine, Inspector of Naval Bands. With all his delicate conscientiousness, I doubt if the musician made an ideal naval officer. But if his profession did not benefit greatly by his services, his art certainly gained something from his profession. It is this actual contact with nature, choral in movements of stress and violence, as well as her milder rhythmic moods, that we hear in "Sadko" the orchestral fantasia and in "Sadko" the opera. We feel the weight of the wind against our bodies and the sting of the brine on our faces. We are left buffeted and breathless by the elemental fury of the storm when the Sea King dances with almost savage vigour to the sound of Sadko's *gusslee*, or by the vehement realism of the shipwreck in "Scheherezade".

In common with many of his compatriots, Rimsky-Korsakov's musical development was *à rebours*; from the mouth to the source of the river. Schumann, Berlioz, Liszt and Glinka were his ideals and models. We see

a similar process taking place among British younger musicians, whe seem to start from Tchaikovsky and Strauss. The form and contents of Korsakov's works show that his views have not undergone any very radical change. About the middle of the seventies came a strong reaction in favour of classicism and the schools. His "progressive" friends looked with dismay upon what they described as his cult of musical archaeology, which appeared to them an entirely retrograde step. Tchaikovsky however hailed it as a sign of grace and reprentance. "Rimsky-Korsakov", writes the composer of the Pathetic symphony to Frau von Meck in 1877, "is the one exception [in the matter of conceit and stiff-necked pride] to the rest of the New Russian School. He was overcome by despair when he realized how many profitable years he had lost and that he was following a road which led nowhere. He began to study with such zeal that during one summer he achieved innumerable exercises in counterpoint and sixty-four fugues, ten of which he sent me for inspection." There is a note of exaggeration in Tchaikovsky's judgment, which is easily understood when we bear in mind not only the positions of both men — professors at the rival Conservatoires of Moscow and Petersburg — but also the rival influences brought to bear upon their respective educations. Rimsky-Korsakov may have felt himself braced and strengthened by this severe course of musical theory; it may have been a relief to his extremely sensitive artistic conscience, to feel that henceforward he could rely as much on experience as on intuition; but his remorse for the past — supposing him ever to have felt the sting of such keen regret — never translated itself into from apostasy his earlier principles. After the sixty-four fugues and the exhaustive study of Bach's works, he continued to walk with Berlioz and Liszt in the way of sinners; because in his opinion it coincided with the highway of musical progress, as well as with his natural inclinations. He knew the forms demanded by his peculiar temperament. Genius, and even superior talent, almost invariably possesses this intuition. No one should have known better than Tchaikovsky that in spite of well-intentioned efforts to push a composer a little to the right or the left, the question of form remains — and will always remain — self-selective. Rimsky-Korsakov after, as before, his initiation into classicism, chose the one path open to the honest artist — musician, painter, or poet — the way of individuality.

In speaking of Korsakov's work, it seems natural to drop into the language of the studio. To me, he always appears as a descriptive poet, or still more as a landscape painter, who has elected music for his medium. Gifted with a brilliant imagination, yet seeing with a realist's vision, he is far more attracted to what is capable of definite expression than towards abstract thought. Lyrical he is; but more in the sense of Wordsworth than Shelley. With a nature to which the objective world makes so strong an appeal, impassioned self-revelation is not a primary and urgent necessity. In this respect he is the antithesis of Tchaikovsky. The characteristic vein of realism found in all Russian composers, and most strongly marked in Moussorgsky, exists also in Korsakov; but in his case it is controlled by an almost fastidious taste, and a love of beautiful details which sometimes stifle the fundamental idea of his work. These remarks may suggest some idea as to the spirit in which he would approach the sphere of dramatic music. And in that sphere he is the most prolific of the Russians. With him, time

seems to have strengthened the attraction to dramatic music and relegated symphonic work to a secondary position. The field of opera in Russia is practically in his hands. Since the death of Tchaikovsky he has had no serious rivals therein among his compatriots. At the same time it cannot be said that the majority of his operas have enjoyed great popularity. The best performances and revivals of them have generally been due to private enterprise.

A close study of the works of Rimsky-Korsakov reveals a distinguished musical personality, a thinker, a fastidious and exquisite craftsman — in a word an artist of that refined and discriminating type who concerns himself very little with the demands and appreciation of the general public. Outside Russia, he has been censured for his subserviency to national influences, his exclusive devotion to a patriotic ideal. On the other hand, some Russian critics have accused him of opening the door to Wagnerism in national opera. This is only true in so far that he has grafted upon opera of the older, more melodic type the effective employment of some modern methods, more particularly the use of the leit-motif. As regards orchestration, he demands the fullest recognition. He has a remarkable faculty for the invention of new, brilliant, prismatic orchestral effects and is a master in the skilful employment of onomatopoeia. Those who object — not entirely without reason — that he is not a melodist of copious and vivid inspiration, must concede the variety, colour, independence and flashing wit of his accompaniments. This want of balance between the essential and accessory is quite a characteristic of his music. Some of his songs and their accompaniments remind me of those sixteenth century portraits in which some slim, colourless, but distinguished, Infanta is gowned in a robe of brocade rich enough to stand by itself, without the negative aid of the wearer.

Rimsky-Korsakov does not correspond to our stereotyped idea of the Russian temperament. He is not lacking in warmth of feeling which kindles to passion in some of his songs; but his moods of exaggerated emotion are very rare. His prevailing tones are bright and serene, and occasionally flushed with glowing colour. If he rarely shocks our hearts into a poignant realisation of darkness and despair, neither has he any of the hysterical tendency which sometimes detracts from the impressiveness of Tchaikovsky's cris de cœur. When a temperament, musically endowed, sees its subject with the direct and observant vision of the painter, instead of dreaming it through a mist of subjective exaltation, we get that type of mind which naturally tends to a programme, more or less clearly defined. Rimsky-Korsakov belongs to this class. Even where there is no verbal indication of a programme, we feel in all his music the desire to depict.

Space will not permit me to pay a long personal tribute to this artist, who has done so much for his fellow workers. More than once he has laid aside his own work for months together to devote himself to the editing and revision of the posthumous publications of Moussorgsky, Borodin, and others. His sincerity is as great as his intellectual and emotional distinction. If, like Tchaikovsky, he were to take his works farther afield, I do not believe their exotic character would stand in the way of a wider appreciation. But Rimsky-Korsakov, like Cordelia, suffers from an incurable malady of reserve. "The cow with the longest horns will push the farthest", says a Russian proverb. Probably Rimsky-Korsakov is not of the horned species. This re-

presentative of a school, reputed to be revolutionary, who has arrayed himself in the full panoply of musical erudition and scholarly restraint; this poet whose imagination revels in the curious folk-lore of Russia and the fantastic legends of the East; this professor who has written fugues and counterpoints by the dozen; this man who looks like an austere schoolmaster and can on occasion startle us with an almost barbaric exuberance of colour and energy, offers, to my mind, one of the most fascinating analytical studies in all contemporary music.

London. **Rosa Newmarch.**

Note sur deux Librettistes français de Gluck: du Roullet et Moline.

(D'après des documents inédits.)

Le premier collaborateur français de Gluck, le librettiste d'*Iphigénie*, d'*Alceste*, des *Danaïdes* de Salieri, n'a guère fait jusqu'ici, que l'objet d'une courte mention dans les biographies du grand compositeur ou dans les histoires du drame lyrique. Par suite de traditions erronées, transmises de biographie en biographie, on ne trouve même pas exactement orthographiés ses différents noms. L'acte d'état-civil, constatant sa naissance, que nous transcrivons ici, le fixe définitivement; Beffara l'avait eu entre les mains, et dans ses papiers conservés en partie aux archives de l'Opéra, il en donnait un extrait que la copie, communiquée par la mairie de la commune de Normanville (Eure), vient confirmer. Voici cet acte de naissance.

Etat-civil de la commune de Normanville (Eure).

Acte

1716.

François Louis Gaud, fils de Messire Louis Le Blanc, chevalièr, marquis du Rouler, et de noble dame madame Marguerite de Liabyr (?) de Durand de Villegagnon, né de . . . mariage a été baptisé le onze d'avril, dénommé par messire françois Durand de Villegagnon, assisté de noble dame Anne le blanc du Rouller, épouse de messire pierre françois daché, seigneur de Marbeuf

(signé) Rabasne.

(En marge de cet acte est écrit): «réformé l'acte de baptême ci en droit de messire François Louis Gaud Le Bland du Roullet, marquis du Roullet, qui a ce nom est fils de François le Bland, marquis du Roullet, au lieu de fils [de] Louis qui avait été employé par erreur au présent et qui a été exactement vérifié sur les actes et extraits.»

De cet acte et de la rectification marginale du registre, il résulte que le nom du futur collaborateur de Gluck était exactement *Le Bland du Roullet*, et ses prénoms *François-Louis-Gaud*, ce dernier étant généralement imprimé

par les recueils biographiques, *Gand*, et pris pour un nom patronymique[1]).

Le maire de la commune natale de du Roullet, en nous adressant, le 18 juin dernier, l'acte de naissance ci-dessus, constatait que le premier nom de la mère ne pouvait être transcrit avec certitude, et que deux autres mots manquaient.

François-Louis-Gaud le Bland du Roullet vint à Paris à une époque que nous ne pouvons préciser. Vers le mois de mars 1754, il publia, manuscrite ou imprimée (il nous a été impossible de découvrir si ce pamphlet fut imprimé), une brochure signalée en ces termes par l'auteur des *Nouvelles littéraires historiques et politiques* de la Bibliothèque de Munich, (ms fr., 400):

«Mr le Marquis du Rolet, a voulu rompre une lance contre lui (Rameau). Il est donc entré en lice, mais pour esquiver les coups et se battre en retraite en affectant bonne contenance. C'est assez pour un petit maître» [2]).

Il est vraisemblable de supposer que du Roullet exposait déjà dans cette brochure, parue au plus fort de la «Querelle des Bouffons», quelques-unes des idées sur lesquelles fut basé le «système» de Gluck, et qu'il publia, après *Alceste*, dans sa *Lettre sur les Drames-opéra*. Du Roullet devait être à cette époque officier des Gardes-françaises. Il fit ensuite (1761) partie de l'ordre militaire et hospitalier de l'ordre de Jérusalem, de Rhodes et de Malte, dont il devint bailli et grand croix[3]). Secrétaire de l'ambassade de France à Vienne, il fit la connaissance de Gluck vers 1772, année au cours de laquelle il composa, d'après la tragédie de Racine, l'*Iphigénie en Aulide*, et adressa à Dauvergne, directeur de l'Académie royale de musique, une lettre dont le but était de faire admettre la «tragédie-opéra» sur la grande scène parisienne. Il rédigeait aussi la même année la lettre adressée par Gluck au rédacteur du *Mercure de France*, et qui fut publiée par celui-ci en février 1773.

Le premier ouvrage dû à la collaboration de Gluck et de du Roullet fut l'*Iphigénie en Aulide*, jouée à l'Opéra le 19 avril 1774; *Alceste*, imitée de Calsabigi, vint deux ans plus tard, le 23 avril 1776. La même année, du Roullet publiait sa *Lettre sur les Drames-opéra* (Amsterdam et Paris, 1776). Le 26 avril 1784, en collaboration avec le baron de Tschudi pour les paroles, Salieri pour la musique, il donnait *les Danaïdes*, l'un des chefs-d'œuvre de l'école gluckiste. Enfin, *la France littéraire* de Quérard signale encore comme étant dû en partie à du Roullet le livret de *Renaud*, de Sacchini, en collaboration avec Le Beuf d'après l'abbé Pellegrin (28 février 1783[4]). Il fut en outre l'un des auteurs des *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée . . . par Gluck*, publiés par Leblond (1781).

Le bailli du Roullet mourut à Paris le 2 août 1786 et fut, selon Beffara, inhumé en l'église Saint-Laurent.

1) Voir entre autres la *Biographie Universelle* de Didot, copiée par toutes celles qui l'ont suivie.

2) Voir *Sammelb. der IMG.*, juillet 1905, p. 572-573, *La Musique à Paris, de 1753 à 1757, d'après un Manuscrit de la Bibliothèque royale de Munich.* Trompé par le titre de marquis, nous avons (page 579, note 1) attribué ce pamphlet au père du futur librettiste de Gluck. Nous devons rectifier aujourd'hui cette erreur, le bailli étant alors marquis, titre qu'il avait hérité de son père.

3) Le *Catalogue officiel des chevaliers de Malte*, publié en 1891, mentionne un Jacques Le Blanc du Roullet de la Croisette, reçu en 1680.

4) Sur l'époque de Sacchini et Salieri, voir l'ouvrage fort documenté de M. Adolphe Jullien, La *Cour et l'Opéra sous Louis XVI.* (Paris, 1878).

Pierre-Louis Moline, le second collaborateur françois de Gluck, est mieux connu que le bailli du Roullet. Un dossier relatif à succession, tombée en deshérence, nous offre quelques pièces intéressantes le concernant, qui nous le montrent, vers la fin de sa vie dans un situation assez précaire. Il était né à Montpellier; son acte de naissance est ainsi conçu:

Mairie de Montpellier
Chef-lieu d'arrondissement communal
Extrait des Registres tenus et deposés au Bureau de l'Etat civil
de la Mairie de la Ville de Montpellier, constatant les Actes
de Naissance dans la paroisse Notre Dame dans ladite Ville.

L'An mil sept cent trente neuf le trentième Mai a été Baptisé pierre louis né le vingt sept du courant fils légitime naturel de S[r] Pierre Moline negotiant, et de demoiselle Marie Sipeyre, mariés le parrain a été Pierre Moline négotiant grand-père de l'enfant, Représenté par M[e] Louis Urbain Dumas, avocat, la marraine demoiselle Anne Descamp grand-mère de l'enfant, représentée par Mademoiselle Antoinette Destirac, le père présent, le parrain et la marraine signés avec nous P. Moline, Dumas, Destirac, M[e] Sipeyre, Germain, De Saint Bonnet, curé ainsi signés au Registre.

Collationné a Montpellier le 4[e] Juin 1817, par l'adjoint a la mairie delegué du Maire.

Daumas (Suivent les légalisations)[1].

Moline traduisit pour Gluck, le livret d'*Orphée et Euridice* de Calsabigi; la première représentation de ce «drame héroïque en trois actes» eut lieu le 2 août 1774, c'est-à-dire trois mois après *Iphigénie*. Il publia la même année un *Dialogue entre Lully, Rameau, et Orphée* (Gluck), *dans les Champs Elysées*. Six ans plus tard, le 2 juillet 1780, il donnait *Laure et Pétrarque*, pastorale héroïque en un acte, musique de Candeille, ballet réglé par d'Auberval. Le livret fit, paraît-il, grand tort à la partition. «On reprocha beaucoup au parolier, dit de Lajarte, d'avoir faussé l'histoire en rendant Laure sensible à l'amour de Pétrarque, et surtout d'avoir dépeint une jalousie et une passion qu'elle n'a jamais ressentie»[2]. Ce ballet n'eut que trois représentations.

Le 24 septembre 1782, Moline repraissait une troisième fois à l'Opéra, avec *Ariane dans l'île de Naxos*, drame lyrique en un acte de Edelmann, musicien, de l'Opéra. Cet ouvrage fut repris assez fréquemment jusqu'en 1825, et les théâtres de province la gardèrent également à leurs répertoires, comme le prouvent des pièces du dossier de la succession de Moline.

En 1787, Moline traduisait pour Paisiello *le Roi Théodore à Venise*, opéra heroï-comique en trois actes, qui n'eut que treize représentations. Enfin, il fut un des auteurs du livret de *la Réunion du Dix-Août ou l'Inauguration de la République française*, «sans-culottide dramatique en cinq actes et en vers mêlée de déclamations, chants, danses et évolutions militaires, au Peuple souverain, par les citoyens G. Bouquier, membre de la Convention nationale et du Comité d'instruction puplique et Ph. Moline, secrétaire-greffier attaché à la Convention», musique de Porta, représentée le 16 germinal an II (5 avril 1794).

1) Archives départementales de la Seine, à Paris. *Deshérences*, Dossiers 1793 et 1317.
2) De Lajarte, *Catalogue de la Bibliothèque de l'Opéra*.

Moline mourut le 21 février 1820 à Paris, rue d'Argenteuil, 37. Il était âgé de quatre-vingt-un ans. Ne laissant pas d'héritiers, sa succession tomba en deshérence. L'inventaire qui en fut fait, le 24 mai suivant, estimait sa fortune mobilière à 108 francs. On trouva parmi ses papiers: son acte de naissance, des quittances de loyer (il occupait une chambre à raison de 38 fr., 40 par trimestre!), plusieurs quittances (du 9 octobre 1817 au 13 janvier 1820), concernant une pension de 300 francs par an. Enfin, différentes pièces, du 16 avril 1819 au mois d'avril 1820, enrichirent la maigre succession du librettiste de Gluck, de la somme de 79 fr., 90, pour droits d'auteur provenant des représentations d'*Orphée* et d'*Ariane* sur les théâtres de Rouen, de Nismes, de Lille, d'Avignon et de Bordeaux. La vente des meubles et des hardes, faite les 3, 4 et 5 juillet, avec d'autres de même importance, produisit 291 fr., 55. Telle était la fortune laissée par l'auteur du livret d'*Orphée*! [1])

Paris. **J.-G. Prod'homme.**

Les „Heirmoi" de Pâques dans l'Office grec.

Étude rhythmique et musicale par Don Hugues Gaïsser. Bénédictin de l'Abbaye de Maredsous de la Congrégation de Beuron, Professeur au Collège Grec de Rome. Rome, Imprimerie de la Propagande 1905. XI. 108 S. Lex. 8⁰.

Allmählich scheint sich das Dunkel lichten zu sollen, das bislang über der byzantinischen Musik lag. Mehr und mehr fähige Arbeiter wagen es, den Problemen näher zu treten, welche die mittelalterlichen Notierungen der Gesänge der griechischen Kirche stellen und damit den Weg freizulegen, der zu den gemeinsamen Quellen des griechischen und des römischen liturgischen Gesanges führt. So versucht der dritte Teil von Oskar Fleischer's »Neumenstudien« (1904) die Papadiken, die in großer Zahl erhaltenen, fast gleichlautenden, leider allzu wortkargen Erklärungen der byzantinischen Notenschrift (σημάδια τῆς ψαλτικῆς τέχνης) auszudeuten und das Ergebnis durch eine Reihe Übertragungsversuche zu erproben, und nun kommt der Professor des Choralgesangs am Griechischen Kolleg zu Rom mit einer hochinteressanten neuen Gabe, nämlich einer Arbeit über die dem Johannes Damascenus († ca. 760) zugeschriebenen Osterhirmen, von denen drei dem 13.—15. Jahrhundert entstammende Niederschriften einander gegenübergestellt und mit der heutigen Praxis der griechischen Kirche und ihrer Ausläufer

---

1) Il existe parmi les librettistes de l'Opéra un autre Moline, Alexandre-Pierre Moline de Saint-Yon, peut-être parent du librettiste de Gluck. Né à Lyon en 1786, ancien combattant à Waterloo, il fut mis en demi-solde en 1815. Il publia anonymement plusieurs opéras: *Ipsiboé*, (musique de Kreutzer, représenté le 31 mars 1824; treize représentations sulement), *Mathilde* ou *les Croisades*, *François Ier à Chambord*, avec Fougeroux (musique de Prosper Ginested; six représentations). Il ne resta de ce dernier opéra que la décoration représentant le château de Chambord, par Ciceri, qui servit, selon de Lajarte, au premier acte des *Huguenots*, jusqu' à l'incendie de la rue Le Peletier (13 octobre 1873).

Moline de Saint-Yon fut réintégré dans l'armée en 1831; en 1845, il fut ministre de la guerre, jusqu' en 1847. En 1848, il fut mis d'office à la retra traite. Il à publié plusieurs ouvrages historiques et un grand nombre d'articles dans les recueils et journaux militaires.

verglichen werden. Ein Blick auf die Tafeln, welche die Konfrondierung vorführen (S. 18—34) zeigt freilich sehr große Divergenzen auch der drei Manuskripte (Cod. Palat. graec. 243 der vatikanischen Bibliothek, Cod. E. γ. II der Bibl. der Basilier-Abtei zu Grottaferrata bei Rom und Cod. Barberini III 20 aus dem Kloster St. Dionysius am Berge Athos), so daß es nicht wundernehmen kann, wenn vollends die heutige Tradition der Melodien kaum mehr Anklänge an die alten Weisen erkennen läßt. Daß sich Gaisser mit seinem »Essai de restauration« (S. 88—94) der acht Oden-Melodien augenscheinlich mehr auf die heutige Tradition als die alten Handschriften stützt, muß wohl durch Opportunitätsrücksichten erklärt werden.

Den Schwerpunkt seiner Arbeit scheint G. allerdings weniger in der Feststellung des Melodieverlaufs als in dem Nachweise eines aus dem Texte abgeleiteten taktmäßigen Rhythmus zu sehen. So sehr ein solches Unternehmen willkommen zu heißen ist und gerade jetzt zur rechten Zeit kommt, wo auch auf dem Gebiete des gregorianischen Chorals die Rhythmusfrage im Vordergrunde des Interesses steht, so ist wohl das Vertrauen des Verfassers, die Frage gelöst zu haben, etwas zu optimistisch. Doch bekenne ich freudig meine Überzeugung, daß er den rechten Weg eingeschlagen hat, indem er als Prinzip für die Rhythmisierung weder nur die Quantität der Silben noch nur ihr Gewicht (Qualität), sondern vielmehr ein musikalisches Grundschema annahm, auf das die an Silbenzahl variierenden verschiedenen nach demselben Hirmos zu singenden Strophen zu »adaptieren« sind (S. 43): »Les syllabes ne sont ni uniquement comptées ni pésées mais mesurées, non pas au point de vue de la quantité ou de la prosodie, mais au point de vue ou plutôt au moyen de la musique«. Die hier folgende Bezugnahme auf Longinus (3. Jahrh.) ist nicht beweiskräftig, da dessen Ausspruch *ῥυθμός .. δὲ γίνεται καὶ χωρὶς συλλαβῆς* sich wohl auf die Instrumentalmusik bezieht dagegen hat aber Marius Victorinus (ca. 350) die Abhängigkeit der Melodierhythmen der Kirchenlieder (!) von musikalischen Prinzipien im Auge, wenn er sagt (VI. 1) »Rhythmus .. est .. verborum modulata compositio non metrica ratione sed numerosa scansione ad judicium aurium examinata utputa veluti sunt cantica poetarum vulgarium«.

G. hat sich aber in der praktischen Anwendung doch viel mehr von der Qualität der Silben abhängig gemacht als seinem Programm entspricht; er ist auch stark beeinflußt durch Heinr. Schmidt's feinsinnige Lehre von der »Eurhythmie« (1868), welche für das Verständnis pindarischen Strophenbaues sehr nützlich, aber für die akzentuierende griechische Dichtung seit dem 4. Jahrhundert gar nicht anwendbar ist. W. Meyer's Arbeiten auf diesem Gebiete scheinen Gaisser nicht bekannt zu sein (»Anfang und Ursprung der lateinischen und griechischen rhythmischen Dichtung« 1886 und »Fragmenta Burana« 1901). Trotz alledem wird man G. applaudieren müssen, wenn er fortfährt (S. 14) »L'isosyllabie et l'homotonie n'y entrent donc comme éléments positifs mais comme éléments plutôt négatifs en ce sens que sous ce rapport les tropaires ne peuvent pas s'écarter du rythme mélodique fixé: elles ne sont par les éléments constitutifs de ce rythme, mais les propriétés qui en découlent nécessairement« (natürlich mit den aufgewiesenen Freiheiten, welche [S. 43] an die Stelle der *ἰσοσυλλαβία* und *ὁμοτονία* vielmehr die *ἰσοχρονία* und *ἰσοποδία* setzen). Daß dieselben Gesetze auch für den römischen Kirchengesang gelten und zwar nicht nur für die in Nachbildung der Hirmen und Troparien entstandenen Hymnen und Sequenzen sondern auch für die Antiphonen und sogar auch für alle melismatisch reicheren Gesänge, sagt G. zwar nicht, scheint es aber doch zu meinen (vgl. S. V); jedenfalls wage ich diese Behauptung.

Wie gesagt hat G. dem alexandrinischen geschriebenen Akzent der einzelnen Worte zuviel Einfluß eingeräumt; seinem Programm gemäß hätte er nur grobe Verstöße gegen die Betonung auszuschließen und vor allem dem Satzakzent seinen Rang über dem Akzent der Einzelworte anzuweisen gehabt. Das hat er versäumt, und darum sind seine Rhythmen doch zum Teil wenig überzeugend, nämlich gezwungen ausgefallen.

Viel bedenklicher ist aber Gaisser's sehr bestimmt formulierte Meinung von der absoluten Verläßlichkeit seiner Deutung des Duktus der Melodien (S. 8: »J'en puis donc garantir l'exactitude au point de vue du dessin mélodique). Ich will nicht allzuviel Gewicht darauf legen, daß G. aus Gründen, die er nicht genügend nachgewiesen hat, ganz gegen alle sonstige Annahme es für gut befunden hat, den griechischen

Kirchentönen unter Belassung ihrer traditionellen Sitze auf den Finales d, e, f und g zwei ♭ vorzuzeichnen, wodurch der erste Kirchenton mit dem Dorischen der alten Griechen identisch wird:

d ♭e f g a ♭h c' d' = Dorisch (= e g a h c' d' e')

(eine Übereinstimmung auch des Phrygischen, Lydischen und Mixolydischen als antike Oktavengattung und als byzantinischer Kirchenton wird damit nicht erzielt). Es dürfte G. schwer fallen, seine Meinung mit den Angaben des Pachymeres in Einklang zu bringen! Aber auch schon seine Deutung der Intervallzeichen (σώματα und πνεύματα) ist nicht so über jeden Zweifel erhaben, wie er es hinstellt. Er folgt wie Fleischer a. a. O. dem Wortlaute der Papadiken und nimmt also auch alle Ungeheuerlichkeiten, welche deren wörtliche Übersetzung ergibt, ohne Bedenken hin, z. B. daß ein (sehr oft vorkommendes) überschriebenes Ison das darunter stehende Intervallzeichen seiner Bedeutung beraubt, es stumm (ἄφωνον) macht, desgleichen, daß wo zwei Intervallzeichen gleicher Richtung (fallend oder steigend) einander folgend über derselben Silbe stehen, das erste nicht gilt, und daß ebenso, wo ein steigendes über einem fallenden oder ein fallendes über einem steigenden steht, das untergeschriebene nicht gelten soll. Wozu in aller Welt man aber diese nichts geltenden Zeichen geschrieben haben soll, vermag er so wenig zu erklären wie Fleischer. Ich glaube die Lösung des seltsamen Rätsels gefunden zu haben, daß unter dem Ison stehende Intervallzeichen ἄφωνα werden; sie werden ebenso ἄφωνα wie das Ison selbst ἄφωνον ist, d. h. das durch die beiden Zeichen repräsentierte Melisma setzt im Einklang an den Schlußton des vorausgehenden Melodieteils an (die Papadiken erklären das ἄφωνον des Ison: »φωνεῖται μὲν οὐ μετρεῖται δέ« d. h. es hat wohl einen Ton, aber kein Intervall). Aber noch mehr, ein dem Ison untergeschriebenes Intervallzeichen kommt auch für den Fortgang der Melodie nicht in Betracht, d. h. das folgende Intervall wird von dem Ison aus gerechnet; es scheint darum gar nicht unlogisch, das Intervallzeichen in solchem Falle als ἄφωνον zu bezeichnen. Dasselbe bedeutet der Ausdruck κυριεύεσθαι »beherrscht werden« (αἱ ἀνιοῦσαι φωναὶ ὑποτάσσονται ὑπὸ τῶν κατιουσῶν καὶ κυριεύονται ὑπὸ τοῦ ἴσου γενόμεναι ἄφωναι ὅταν ἄνωθεν αὐτῶν τεθῶσιν). Ὑποτάσσεσθαι aber bedeutet durchaus nicht etwa »darunter gestellt werden«, sondern vielmehr »angehängt werden«, »nachfolgen« (so daß also allemal ein Melisma sich ergibt), wie bestimmt daraus hervorgeht, daß das ὑποτάσσεσθαι gerade nur dann stattfindet, wenn die beiden Zeichen nicht wirklich übereinandergestellt sind, sondern vielmehr das eine vor dem anderen (ἔμπροσθεν) bzw. das zweite hinten unter dem Ende des ersten (ὑποκάτωθεν) steht. Die den Papadiken regelmäßig beigefügten Tabellen der verschiedenen Kombinationen der Intervallzeichen erweisen vielmehr, daß übereinander gestellte Intervallzeichen einfach zusammengerechnet werden, was ja darum unentbehrlich ist, weil nur Zeichen für steigende und fallende Sekundschritte (die sogenannten σώματα) und daneben solche für die steigende und die fallende Terz und Quinte (die sogenannten πνεύματα) existieren, Quarten-, Sexten-, Septimen- und Oktavenschritte aber eben stets durch die Übereinanderstellung von zwei oder mehr Zeichen gefordert werden.

Das zunächst Verwirrende der Tabellen, was auch sowohl Fleischer als Gaisser mißleitet hat, ist, daß, wo ὑπόταξις statt hat, stets nur der Intervallwert des Zeichens notiert ist, welches nachfolgt. Ein sehr anschaulicher Fall mag das klarstellen (nach Gardthausen, Beiträge zur griechischen Palaeographie, Sitzungsber. d. phil. hist. Klasse der Kgl. sächs. Ges. der Wiss. 1880, Taf. 2):

◡, und ◡' sind mit β (= 2 Stufen, also Terz) bezeichnet; dagegen aber

◡̇ mit γ (= 3 Stufen, Quarte),

da das κέντημα (') seinen Sonderwert als Terzschritt behält, wenn es hinten unter oder hinter der πετασθή (◡) steht, dagegen mit derselben zum Quartschritt verschmilzt, wo nicht diese Hinterstellung (ὑπόταξις) sondern wirkliche Darüberstellung statt hat.

Es ist wohl klar, daß die veränderte Deutung der Definition der Papadiken ganz andere Notenbilder für die Übertragung ergibt, vor allem einen starken Zuwachs an Melismen, deren fast gänzliches Fehlen bei der Übertragungsweise Fleischer's und Gaisser's ja verwundern muß.

Entscheidend für die Frage, ob die neue Deutung das rechte trifft oder aber doch die alte trotz des Widersinnes der bedeutungslosen Doppelzeichen zu Recht bestehen muß, ist natürlich das Ergebnis der Übertragungen. Führt die neue Deutung zu Unmöglichkeiten, z. B. zu weiten Überschreitungen des möglichen Ambitus der Gesänge, so kann sie nicht aufrecht erhalten werden. Einstweilen kann ich nur sagen, daß meine Versuche die Durchführbarkeit erwiesen haben. Auch will ich nicht verschweigen, daß Gaisser's Übertragungen vom Standpunkte der anderen Deutung aus keineswegs einwandfrei sind. Ich will nur auf eine sehr bedenkliche Sache hinweisen, nämlich, daß die Schlüsse der Übertragung Gaisser's nicht den Schlußmartyrien entsprechen (wenigstens soweit ich das an den Phototypen kontrollieren kann). Der zweite und dritte Hirmos in der Version des Cod. Barberini (vom Berge Athos) mögen hier in Gaisser's und meiner Übertragung stehen. Beide beginnen mit der d bedeutenden Martyrie, enden aber mit der e bedeutenden; Gaisser's Übertragung führt aber auch in beiden die Schlüsse auf d! Auf das Detail der Übertragung einzugehen versage ich mir; sonst wäre kein Ende (z. B. deutet G. ganz willkürlich den Apostrophos vor Elaphron (über derselben Silbe!) als Plika der vorausgehenden, ignoriert dagegen Bareia und Oxeia, die nach meinen Erfahrungen ganz bestimmt die beiden Pliken sind, gänzlich usw.). Die nur vereinzelt vorkommenden »großen Hypostasen« lasse ich ganz aus dem Spiele. Enträtselt hat sie G. auch nicht. Daß viele derselben wohl nur mehrere Zeichen der Intervallnotierung zu Gruppen verbinden (nach Art der abendländischen Neumen) scheint mir zweifellos, manche mögen auch weitere Verzierungen andeuten; am sichersten sind die Dehnungszeichen (ἀργίαι) durch die Papadiken selbst erklärt. Also zum Schluß: für durch Gaisser gelöst halte ich die Frage der byzantinischen Notenschrift nicht und biete einstweilen diesen kleinen Beitrag zu weiteren Kontraversen.

Nr. IV. Ms. vom Berge Athos (Entzifferung von Gaisser).

Ἐ - πὶ τῆς θεί - ας φυ - λα - κῆς Ὁ θε - η - γό - ρος Ἀβ - βα - κοὺμ

(Dasselbe meine Leseweise.)

Στή-τω μεθ' ἡ - μῶν Καὶ δεικ - νύ - τω φα - εσ - φό - ρον Ἄγγε - λον

δι - α - πρυ - σί - ως λέ - γον - τα σή - με - ρον

Σω-τη-ρί-α τῷ κόσ-μῳ Ὅ-τι ἀν-έ-στη Χριστὸς

Ὡς παν-το-δύ-να-μος.

Nr. III. (Athos, Gaisser).

Δεῦ-τε πό-μα πί-ω-μεν

(R.)

και-νόν Οὐκ ἐκ πέ-τρας ἀ-γό-νου τε-ρατ-ουρ-

γού-με-νον Ἀλλ' ἀ-φθαρ-σί-ας πη-γὴν Ἐκ τά-φου ὀμ-βρή-

σαν-τα Χρι-στόν Ἐν ᾧ στε-ρε-ού-με-θα.

Leipzig. Hugo Riemann.

Musikberichte.

Berlin. Oper. Neben der sogen. Morwitzoper, die sich nur in ausgetretenen Geleisen diesmal bewegte und hauptsächlich von Gastspielen Bötel's zehrte, hatten wir im Juli und August im Neuen Königl. Operntheater eine ganz vortreffliche Sommeroper unter Direktion von Hofrat Benno Köbke, dem als Regisseur Hermann Gura, als ausgezeichnete Kapellmeister Dr. Ernst Kunwald und Paul Feith zur Seite standen. Vor allem verdienstlich war die Wiederbelebung von Hermann Götz' »Bezähmter Widerspenstiger« und Cherubinis »Wasserträger«; viel Anklang (m. E. auch mit Recht) fand auch Puccini's »Bohème«.

Das National-Theater ist als Opernbühne nun doch eingegangen. Damit wir aber nicht ohne eine dritte ständige Oper sind, wird Direktor Gregor (früher Elberfeld) eine »Komische Oper« in einem Neubau an der Weidendammer Brücke am 20. Oktober eröffnen. Er verspricht recht viele für hier neue Werke und hat ein vielversprechendes großes Personal engagiert.

Das Theater des Westens fing seine neue Spielzeit mit der 67. Aufführung von Wolf-Ferrari's »Neugierigen Frauen« an, die aber nicht mehr recht ziehen, beschränkte sich sonst auf die Wiedergabe abgespieltester Werke und erzielte mit der Ausgrabung der hier seit 9 Jahren nicht mehr gegebenen Operette »Der Opernball« von Richard Heuberger einen großen Erfolg.

Die Königl. Oper wurde am 20. August mit einer würdigen Rienzi-Aufführung eröffnet. In Professor Ferd. Hellmesberger (dem Violoncellisten) ist ein vortrefflicher Ballettdirigent gewonnen worden, der auch Dr. Muck und Edmund von Strauß als Operndirigent entlasten kann, wenn Dr. Richard Strauß sich auf Urlaub befindet. Sehr erfolgreich war ein Gastspiel der jungen vorläufig an Schwerin gebundenen Koloratursängerin Frida Hempel; namentlich für Wagnerpartien wurde der Bassist Pudnam Griswold aus San Franzisko engagiert. Viel in ersten Rollen wurde der junge Tenorist Karl Jörn beschäftigt. Als erste Novität ging mit warmem Beifall am 20. September Wilhelm Stenhammar's »Fest von Solhaug« (Text von Ibsen, 1855 gedichtet) unter Dr. Muck's Leitung in Szene, welche Oper erstmalig 1899 in Stuttgart aufgeführt worden ist. Die Dichtung, in der Ibsen durchaus Romantiker ist, behandelt bekanntlich die Liebe zweier Schwestern zu einem ritterlichen Sänger. Die ältere (Margit) ist die Hauptfigur. Sie ist auch von Stenhammar musikalisch in den Vordergrund gestellt worden. Die Ballade vom Bergkönig und dessen durch Gold gewonnener Gattin, in der Margit ihr eigenes Schicksal erblickt, steht auch in musikalischer Hinsicht im Mittelpunkt, beherrscht das ganze Werk; sie liegt besonders auch dem ergreifenden Schluß des zweiten Akts und dem großen Orchestervorspiel des dritten zugrunde. Die ganze Anlage der Ibsen'schen Dichtung brachte es mit sich, daß sie nur im Wagner'schen Stile komponiert werden konnte: mit Ausnahme der Balladen, Lieder und Chöre herrscht durchweg der Sprechgesang. Sinfonisch verarbeitete Leitmotive kennzeichnen nicht bloß die einzelnen Personen, sondern auch Gegenstände, wie die Feier des Festes und den Becher Margits, der eine große Rolle spielt. Diese Leitmotive sind plastisch und ungesucht, drängen sich dabei nie aufdringlich vor. Sie scheinen zum Teil skandinavischen Volksmelodien entnommen zu sein, wie gleich das Festmotiv, da sie uns zum Teil auch in Grieg's zweiter Violinsonate entgegentreten. Mit Grieg, dessen Vorliebe für den auch von Stenhammar viel gebrauchten Undezimenakkord der skandinavischen Volksmusik entsproßt, hat Stenhammar natürlich recht viel Gemeinsames; selbstverständlich begegnen auch recht häufig die bei einem modernen Komponisten eben unvermeidlichen Anklänge an Wagner. Die Musik zum »Fest auf Solhaug« ist im allgemeinen von wohltuender Einfachheit und Ungekünsteltheit; Kakophonien, gesuchte Übergänge u. dgl. finden sich nicht darin. Eine gewisse Einförmigkeit macht sich namentlich im ersten, wohl auch zu lang geratenen Akt geltend trotz der feinen, klangschönen Instrumentation, in der englisches Horn, Baßklarinette und Posaunen sehr geschickt Verwendung finden; ganz besonders gelungen

und eigenartig ist die Instrumentation in der Überleitung zu der Ballade vom Bergkönig. Große Steigerungen zu gewinnen ist freilich Stenhammar nicht gegeben. Wer aber so warm und empfindungsvolle Töne für Freude und Schmerz zu finden weiß, der gehört zu den berufenen Komponisten. Die Aufführung unterstützte in jeder Hinsicht die Intentionen des Komponisten; vortrefflich waren die Damen Götze (Margit) und Ekeblad, sowie die Herren Grüning und Hoffmann. — Wie Hugo Wolf, so hat nun auch Hans Pfitzner zu dem Schauspiel »Das Fest auf Solhaug« die erforderliche Musik geschrieben; sie soll in dieser Saison hier auch noch zur Aufführung kommen. Wilh. Altmann.

Dresden. Im königlichen Opernhause hat man als erste Neuheit in dem bevorstehenden Winterfeldzuge »Die neugierigen Frauen« von Ermanno Wolf-Ferrari gegeben. Diese »musikalische Komödie«, wie sie anstatt »Komische Oper« genannt wird, hat in anderen Städten sehr viel Aufsehen erregt, besonders am Theater des Westens in Berlin. Vielleicht liegen an diesem die Verhältnisse anders als in dem hiesigen Opernhause, da dort auch Operetten und sonstige Burlesken ständig gegeben werden, die in dem nur höheren künstlerischen Zielen dienenden königlichen Institute einmal ausnahmsweise auftauchen. So mußte ein Werk Befremden erregen, das in seiner ersten Hälfte als komische Oper, in der zweiten dagegen als mäßige Posse einherschreitet. In dem Titel des Stückes, das nach Carlo Goldoni von Sugana hergerichtet worden ist, müßte angedeutet liegen, daß die Frauen entweder für ihre Neugierde die verdiente Strafe erlitten, oder daß sie eine geheime Ordnungswidrigkeit ihrer Männer aufgedeckt und abgestellt haben; aber nichts derartiges ist der Fall. Die Männer haben sich zu einem gemütlichen Verein »amicitia« zusammengefunden und werden in regelmäßigen Zwischenräumen von einem reichen venezianischen Kaufmann vorzüglich bewirtet. Die Frauen kommen auf ganz leichte Weise, indem die eine in dem Rocke ihres Mannes einen auf eine derartige Verabredung bezüglichen Brief findet, hinter das Geheimnis, überraschen ihre Männer mitten beim Mahle und — durch den kredenzten Champagner wird der Friede wieder hergestellt. Das ist höchst einfach, aber gar nicht fesselnd. Die dazu komponierte Musik zeugt von großer Geschicklichkeit ihres Verfassers. Alles ist in einem leichten Lustspielton gehalten, ist reizend und nicht überladen instrumentiert, drückt aber nirgends eine eigenartige Erfindung aus. Wo eine solche nicht vorhanden ist, kommt es auch gar nicht darauf an, nach dem sich äußernden Style zu forschen, da man von einem solchen nicht sprechen kann. So ungeschickt wird doch niemand sein, für einen harmlosen Stoff ohne große Verwicklungen den Stil des »Tristan« nachahmen oder das Orchester des »Ringes« in Anwendung bringen zu wollen[1]. Wenn er derartige Verirrungen vermeidet, so handelt er nur vernünftig, was ihm aber nicht besonders nachgerühmt zu werden braucht.

Trotz der durchaus befriedigenden Aufführung kam es zu keinem nennenswerten Erfolge. Die einzige Szene zwischen Selio (Herr Perron) und Eleonora (Frl. von Osten) versetzte das Publikum in eine etwas lebhaftere Teilnahme. Das Orchester unter Herrn von Schuch spielte wunderbar klangschön, vielleicht zu schön; denn gerade durch die überaus feine Ausarbeitung der musikalischen Einzelheiten wurden deren Schwächen erst recht aufgedeckt. Solche Sachen verlangen eine etwas derbere Behandlung und gehören darum auch in solche Theater, die an den — Stil der Offenbachiaden gewöhnt sind. Damit soll gar keine Herabsetzung dieser unterhaltenden Dinge ausgesprochen sein; aber gerade die Unterhaltung, wenn sie vollkommen sein soll, kann des für sie geeigneten Hintergrundes je nach ihrer Beschaffenheit nicht entbehren. E. R.

München. Den Wagnerfestspielen im amphitheatralischen Prinzregententheater sind nun wieder im Residenztheater, jenem reizenden Rokokohause, in dem Mozart bekanntlich selbst den »Idomeneo« zur Aufführung brachte, je zwei Aufführungen von Figaro, Don Juan und Cosi fan tutte, die man ebenfalls mit dem Namen »Festspiele« und den hohen Eintrittspreisen von 20 Mark belegte, gefolgt. Zum Teil ging es dabei

1) Das dürfte z. B. in Humperdinck's »Hänsel und Gretel« öfters der Fall sein. Die Redaktion.

freilich wenig festlich her: das Gebotene war nicht besser als im Winter bei normalen Preisen, die Regie eher noch schlechter, und in der ersten Aufführung des »Figaro« kam es sogar des öfteren, wie dem Referenten berichtet wurde, zu solchen Entgleisungen, daß der Dirigent mit dem Klavier nachhelfen mußte. Weit besser gestaltete sich die Wiederholung, bei der Mottl wohl energisch Proben durchgesetzt hatte. Leider wurde wieder mit Gästen — dazu noch solchen aus New York — experimentiert, ohne daß eine Notwendigkeit dafür vorlag. Indessen steht zu hoffen, daß nach dem Rücktritt Possarts am 1. Oktober Mottl, der sich ja im vorigen Jahre so begeistert zu Mozart bekannt hatte, soweit die Oberhand gewonnen haben wird, um den Sängern Stilgefühl für Werke beizubringen, die »nur« von diesem Meister geschrieben sind. Aber vielleicht versteht das der neue Intendant, der soeben vom Generalstab aus dem Manöverfeld weg ins Hoftheater kommandiert wurde, vermöge seiner dazu so sehr geeigneten Vorbildung noch besser! Falls endlich eine Koloratursängerin engagiert wird, könnte man ja auch im nächsten Jahre wieder einmal die »Entführung« geben. E. I.

Vorlesungen über Musik.

Vorlesungen über Musik an Hochschulen im Wintersemester 1905/1906.

Basel. Dr. K. Nef: Grundzüge der Musikgeschichte, 1 St.; Erklärung ausgewählter geistlicher Vokalwerke z. Einführung in die Kirchenmusik, 2 St.

Berlin. O. Prof. Dr. H. Kretzschmar: Geschichte der Oper, 4 St.; Einführung in das Studium der Musikgeschichte; Übungen, 2 St. — Prof. Dr. M. Friedländer: Allgemeine Geschichte der neueren Musik, 2 St.; Übungen. 2 St. — Prof. Dr. O. Fleischer: Allgemeine Geschichte der Musik d. 18. Jahrhunderts, 2 St.; Geschichte der Klaviermusik, 1 St.; Musikinstrumentenkunde, 1 St.; Übungen, 1 St. — Dr. J. Wolf: Geschichte der Kontrapunktik im Mittelalter, 2 St.; Geschichte der evangelischen Kirchenmusik, 1 St.; Übungen 2 St.

Bern. C. Heß-Rüetschi: Analyse bedeutender Musikwerke, 2 St.

Bonn. Prof. Wolff: Einführung in die musikalischen Formen.

Breslau. Prof. Dr. Bohn: Über Beethoven's dramatische Werke, 1 St.

Cöln (Handelshochschule). Dr. G. Tischer: Geschichte der Klaviermusik, 1 St.

Czernowitz. Lektor Hřimali: Über Musik und Musikgeschichte, 2 St.

Darmstadt. Prof. Dr. W. Nagel: Richard Wagner.

Freiburg i. Br. Universitätsmusiklehrer Hoppe: Keine Vorlesungen.

Freiburg (Schweiz). Prof. Dr. P. Wagner: Historische Formenlehre des gregorianischen Gesanges, 2 St.; System der Kirchenmusik nach dem päpstlichen Motu proprio vom 22. Nov. 1903, 1 St. Seminar: Kritische Übungen über liturgische Gesangbücher, wissenschaftliche Arbeiten, 2 St.

Gießen. Universitätsmusikdirektor G. Trautmann: Die moderne Musik des Auslandes, 1 St.

Greifswald. Universitätsmusikdirektor Reinbrecht: Geschichte der Musik des 19. Jahrhunderts: Richard Wagner, 2 St.

Halle a. S. Dr. H. Abert: Geschichte der Sinfonie mit besonderer Berücksichtigung der Wiener Klassiker, 2 St. Übungen (über Themen aus der Musikgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts nebst Erklärung bedeutender Musikwerke), $1\frac{1}{2}$ St.

Heidelberg. Prof. Dr. Wolfrum: Musikhistorische Vorlesung, 1 St.

Kiel. Dr. A. Mayer-Reinach: Geschichte des Orchesters und der Orchestermusik. I. Teil: Von den ersten Anfängen bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, 2 St.; Geschichte der Klaviermusik z. Zeit der Wiener Klassiker, 1 St.; Übungen, 1 St.

Königsberg. Universitätsmusikdirektor Brode: Musikgeschichte, 1 St.

Leipzig. Prof. Dr. H. Riemann: Geschichte der Sonate und der Suite, 2 St.; Geschichte des Liedes, 2 St.; Übungen in der Entzifferung alter Notierungen, 2 St.; Historische Kammermusikübungen, 2 St. — Prof. Dr. A. Prüfer: Geschichte der musikalischen Ästhetik mit besonderer Berücksichtigung Schiller's, 2 St.; Franz Liszt, sein Leben und seine Werke, 2 St.; Übungen, 2 St.

Marburg. Universitätsmusikdirektor Dr. Jenner: Deutsche Instrumentalmusik nach Bach, 1 St.

München. Prof. Dr. A. Sandberger: Geschichte der Oper und des musikalischen Dramas von den ersten Anfängen bis zur Gegenwart, 4 St. — Dr. Kroyer: Geschichte der mehrstimmigen Vokalmusik bis zum 17. Jahrhundert, 2 St.; Lektüre ausgewählter Kapitel aus Kuhnau's »Musikalischem Quacksalber«. — Dr. Freiherr von der Pfordten: Richard Wagner's Leben, Werke und Schriften, 4 St.

Posen (Kgl. Akademie). Prof. Hennig: Händel und Bach, 1 St.

Prag. Prof. Dr. Rietsch: Der gregorianische Gesang, 2 St.; Musikgeschichte d. 19. Jahrhunderts, 1 St.; Übungen, 1 St.

Rostock. Prof. Dr. Thierfelder: Geschichte der musikalischen Theorie und der Notenschrift, 1 St.

Straßburg i. E. Dr. F. Ludwig: Über Johann Sebastian Bach, 2 St.; Übungen.

Tübingen. Prof. Dr. Kaufmann: Beethoven's Werke und sein Leben, 1 St.

Wien. O. Prof. Dr. G. Adler: Musikalische Stilperioden, 1 St.; Einführung in die Geschichte der Musik, 1 St.; Erklären und Bestimmen von Kunstwerken, $1^1/_2$ St.; Übungen, 2 St. — Prof. Dr. Dietz; Das deutsche Lied, 2 St. — Dr. Wallaschek: Dramaturgie der Oper, 2 St.

Notizen.

Musikunterricht in Basel im 16. Jahrhundert. In Fritz Iselin's Biographie von Basilius Amerbach (Basler Taschenbuch 1863) findet sich eine interessante Mitteilung über den Musikunterricht, der dem jungen Basilius zuteil wurde. Die Musikliebe des Vaters des Basilius, Bonifacius Amerbach, ist bekannt, die reichhaltige Musikaliensammlung aus seiner Hinterlassenschaft, die in der Universitätsbibliothek in Basel aufbewahrt wird, gibt davon vollgültiges Zeugnis. Iselin fügt ein weiteres bei, indem er berichtet (S. 165), Bonifacius habe sich in den ersten Jahren nach seiner Verheiratung bei einem ausgezeichneten »Dischmacher ein schön clanitzym mit einem schönen futter« um zwei Gulden gekauft. Im Jahre 1542 erhielt Basilius, der damals erst 7-jährig war (geboren 1. Dezember 1535) in Christophorus Piperinus einen Musiklehrer. Über die Art, wie dieser seinen Unterricht gestaltete, hat er sich in einem Schreiben an den Vater Dr. Bonifacius folgendermaßen ausgesprochen: »Heute ist dein Sohn bei mir gewesen; ich habe ihm wenigstens einen Grundsatz in der Musik erklärt. Er mußte vier Stücke aus weißem Papier machen, auf jedes 12 quaterniones im Tenor, oder zusammen daraus 48; darauf werde ich ihm Alles componieren und zusammenschreiben, was zur Erlernung der Musik nötig ist, jedoch nur die einfachsten und notwendigsten Vorschriften, d. h. nur die, mit deren Hilfe er sofort des Richtigsingens mächtig werden könne. Mit allem Ueberflüssigen werde ich ihn verschonen. Es geben nämlich viele Lehrer alle Regeln in der Musik und verwirren damit den jungen Leuten die Köpfe und benehmen ihnen die Lust zum Lernen. Sie suchen von Anfang an den Schülern die für dieselben unverständlichen Arten der Musik beizubringen, die *Humana, Mundana, Instrumentalis, Organica, Harmonia, Inspectiva, Activa, Choralis, Mensuralis, Plana* etc. und vernachlässigen dabei jede Uebung im Singen. Wenn die Schüler einmal älter geworden sind, können sie jenes dann selber lesen: kurz, ich will deinen Sohn mit Gottes Gnade so unterrichten, daß er mit geringer Mühe in kurzer Zeit kunstgerecht singen lerne.« K. Nef.

E. N. v. Reznicek kündigt für die kommende Saison, um einem fühlbaren Mangel in Berlin abzuhelfen, sog. Orchester-Kammermusik-Konzerte an, in denen solche Instrumentalmusik moderner als besonders älterer Gattung zu Gehör kommen sollen, die sich für die großen Säle und die Massenbesetzung der heutigen Orchester nicht eignet. »Spät kommt ihr, doch ihr kommt!«

Bremen. Am 21. August starb der bekannte Dramaturg Professor Heinrich Bulthaupt im Alter von 55 Jahren, in der musikalischen Welt bekannt durch seine Opern- und Oratorientexte »Christus« (Rubinstein) »Kain« (d'Albert), das »Feuerkreuz« (Bruch) seine Monographie über Löwe und ganz besonders seine Dramaturgie der Oper. So viele Vorzüge das Werk hat, besonders durch seine charaktervolle Stellung zu Wagner, läßt sich nicht leugnen, daß für die Gluck- und vor Gluck'sche Zeit, welche übrigens nur kursorisch behandelt wird, dem Verfasser Wissen und hinreichende Einblicke in die damaligen Opernverhältnisse fehlten. Sein Werk müßte besonders in den ersten Kapiteln einer gründlichen Umarbeitung unterzogen werden, um es auf die Höhe heutiger Kunstwissenschaft zu stellen. Daß Bulthaupt in erster Linie Schauspiel- und nicht musikdramatischer Dramaturg ist, kommt dem Werke einerseits zugute, wie es andererseits einer vollständigen Lösung der Frage im Wege stand.

Breslau. Die Monatszeitschrift »Kritik der Kritik« für Künstler und Kunstfreunde, die ein unparteiisches Forum für Kunst und Kunstkritik sein will, ist jetzt ins Leben getreten. Das erste Heft enthält zum Teil interessante Äußerungen bekannter Schriftsteller über den Wert der Kritik. Die Zeitschrift, herausgegeben von A. Halbat und L. Horwitz, erscheint in der Schlesischen Verlagsanstalt von S. Schottländer.

Brünn. Dr. Bruno Weigl (Brünn, Schwarzfeldgasse 39) beabsichtigt über Hermann Götz eine eingehende Lebensbeschreibung zu verfassen. Zu diesem Zwecke werden alle, die im Besitze von Briefen, Handschriften, Bildern oder sonst Wissenswertem von Götz sind, höflich gebeten, solches Material dem Genannten zur leihweisen Benutzung zu überlassen.

Leipzig. Der Zentralverband deutscher Tonkünstler und Tonkünstlervereine[1]) hielt am 16. und 17. September seine 2 Delegiertenversammlung ab. Hauptzweck des 1903 gegründeten Verbandes ist die Gründung einer Pensionsanstalt, also einer Einrichtung sozialer Natur. Doch sind die der Regierung vorgelegten Statuten von dieser noch nicht gebilligt, was aber in Bälde erwartet wird. Das Vermögen des Verbandes ist noch sehr klein (etwa 1000 ℳ), auch hat der Verband seit seiner Gründung noch keinen Zuwachs erhalten, was er aber hofft, sobald die Pensionsangelegenheit mit der Regierung in Ordnung gebracht ist. Doch vertritt der Verband nicht nur wirtschaftliche, sondern wie in der zweiten Sitzung ausgeführt wurde, auch »ideelle«. Um hier gleich etwas Umfassendes zu tun, hat der Verband für die Zeit vom 5.—21. Mai 1906 eine deutsche Musikfachausstellung geplant. Man staunt geradezu, was diese Ausstellung alles bieten soll. Alles, was mit Musik irgendwie zu tun hat, soll dabei vertreten sein. Ausgestellt sollen werden: Orgeln (für Kirche und Haus), Harmoniums, Klaviere, Streich-, Holz-, Blechinstrumente usw. Dann Ausstellungen über Musikdruck und -stich. Das Musikverlags-, Bibliothekwesen usw. ist bedacht, dann eine Spezialausstellung für morgenländische Musik, Akustik, musikalische Lehrmittel, Neuerfindungen, mechanische Musikinstrumente. Ferner sollen Vorträge, besonders über Hausmusik gehalten, und Konzerte, besonders Kammermusik, geboten werden. Wie ein Verband, der noch ganz in seinen Anfängen steckt, dies alles zustande bringen will, ist vorläufig noch nicht recht klar, da aus der Zahl der Firmen, die die Ausstellung zu beschicken bereits zugesagt haben, hervorging, daß es noch winziger Bruchteil ist. Da Preise und Diplome ausgeteilt werden sollen, hat selbstverständlich nur eine Beschickung möglichst vieler Firmen Deutschlands Sinn. Der Verband sieht indes in einer solchen Ausstellung das beste

1) Zu dem Verband gehören: Berliner Tonkünstlerverein, Kölner Musiklehrer- und -lehrerinnenverein, Verein der Musiklehrer und -lehrerinnen zu Leipzig, Kölner Tonkünstlerverein und Münchener Musiklehrer- und -lehrerinnenverein.

Reklamemittel für seine Sache. Hierauf hielt Herr Rich. J. Eichberg-Berlin einen Vortrag über die Musikunterrichts- und Lehrerprüfungsfrage. Er berichtet, daß trotz der vielen Wider der Berliner Verein die Lehrerprüfung eingeführt habe, und verbreitete sich eingehend über die Prüfungsordnung, deren vernünftige Bestimmungen im großen Ganzen durchaus Billigung verdienen. Wenn der Verein von den zu Prüfenden auch etwas »allgemeine Bildung« verlangt, darunter aber nur versteht, daß das Prüfungsgesuch usw. korrekt geschrieben sei, so ist dies denn doch etwas wenig; auf dieser Stufe steht der deutsche Handwerkerstand auch. Nicht billigen kann man die Prüfungsordnung, daß nur von Lehrern für höhere Ausbildung einige musikwissenschaftliche Kenntnisse verlangt werden, für den Elementarunterricht nicht. Ein Lehrer muß unter allen Umständen mehr wissen, als er für den Unterricht gerade braucht, und dann gibt es auch im Elementarunterricht eine Menge Dinge, die Wissen verlangen. Von dem Leipziger Delegierten Herrn Raillard wurde auf diese Punkte auch ernstlich hingewiesen. Hierauf wurde die Mitteilung eines vom Zentralverbande herauszugebenden Unterrichtskataloges (vorläufig nur für Klavier 2-hd.) gemacht, der den Lehrern das Auswählen von Stücken erleichtern soll, ein Unternehmen, dessen absolute Notwendigkeit man bei bereits vorhandenen, sehr brauchbaren ähnlichen Werken nicht so recht einsieht. Der bisherige Vorstand, Kapellmeister Göttmann-Berlin, Komponist R. J. Eichberg-Berlin und Prof. Schröder Berlin, wurde einstimmig wieder gewählt. A. Heuß.

London. — Lecturing before Incorp. Soc. of Musicians, J. C. Ames has defined *Realism in Music* as the attempt of music; (A) to portray some sound in nature either more or less musical, such as the song of birds, the ringing of bells; or unmusical, such as rolling of thunder, roaring of sea, braying of an ass, bleating of sheep, crowing of a cock; (B) to represent some event, place or object; (C) to express some definite emotion other than mere joy or sorrow, such as hate, fear, envy, jealousy. — Under head "A" he instances the following: — Bach, the "sighs" in an 8-part motett; Beethoven, the cuckoo, quail and nightingale in Pastoral Symphony; D'Indy, the wind, lightning and thunder music in last Act of Fervaal; Elgar, the sound of Judas's money thrown down; Goldmark, the sand-storm, also the bee-music, in Queen of Sheba; Haydn, nature sounds throughout in Seasons; Mendelssohn, cry of the eagle in Scottish Symphony, braying of ass in overture to Midsummer Night's Dream, sound of in-rushing waves in Fingal's Cave; Meyerbeer, whetting of the sickle in Dinorah; Raff, the horse's galop in last movement of Lenore Symphony; Saint-Saëns, the skeleton-rattling and cock-crowing in Danse Macabre; Stanford, hiss of the snake in Eden; Strauss, the sheep and the wind in Don Quixote, the stone-breaking in song of that name; Verdi, the drinking-gurgle in Falstaff; Wagner, Alberich's sneeze in Rheingold; Weber, shrick of the owls in Freischütz. Head "B" embraces the whole of modern programme-music and symphonic poems in their general aspect, but lecturer quotes among older music, the frogs, hailstones, thick darkness, etc. in Israel in Egypt; the crash with double timpani-roll (first known) where Sappho throws herself from the rock in opera of that name by J. P. E. Martini (Schwarzendorf, 1741—1816); the dungeon music in Fidelio. Under head "C" he quotes Alberich's curse and Strauss's Antagonists. — Even taking realism under this three-fold definition, it was till lately quite an exceptional thing, and the harping on old sporadic examples gives a wrong impression. The suggestion that Bach meant programmes in his fugues (VI, 477) is an absurdity calculated to do harm among an ignorant public. G. B.

Frederick Corder (see Bücherschau) writes thus forcibly in "Musical Times" on *Yorkshire and Lancashire singing:* —

"Let the blasé musician in want of a new sensation just pay a tenth part of what would take him to Bayreuth, and let him spend a couple of days at one of these wonderful gatherings I speak of. There he will hear not only the best of good music, but music of a class to which he is probably an utter stranger. Beyond this he will have such a surprise as to the possibilities of choral performance as no words of mine can hope to describe. For instance, a dozen or more mixed-voice choirs — all restricted to the manageable number

of 50 to 60 members, and therefore carefully selected — enter for a prize. No. 1 comes up and sings faultlessly; no. 2 comes up and sings faultlessly. The only perceptible difference is in a greater or less sonority of the individual voices. The Londoner thinks, When have I ever heard partsinging to compare with this? He expresses this opinion perhaps to the judge, who smiles, and says, Wait till you hear some of the really crack choirs. Presently one comes, and the effect is something different altogether. The rendering cannot be more faultless than that of the previous choirs, but this one neither gets flat nor sharp, it is like some transcendental harmonium — I can find no other comparison — of immutable pitch and with all degrees of light and shade of accent and fall, precisely the same in each individual voice. This is what it is, reduced to cold fact and phrase, but what words can describe the effect of this upon the nerves of the hearer? It is the charm of the really superb soloist magnified to 60 dimensions, with the added power of beautiful harmony. A part-song of perhaps mediocre musical merit when thus performed would surely make its writer believe himself a genius, but when a piece written by a really good composer who under-stands his effects is so treated, the heart of the hearer must be made of flint to withstand it. I have heard choirs of mill-girls that made me wonder what was left for the archangels; I have heard choirs of rough men brought to the fine edge of a solo quartet of trombones; but that crowning glory of the North, the well-selected mixed choir carefully trained by some local conductor, can touch the heart and compel the unwilling tear in a way that nothing else can. O young composers, young composers whom I love so dearly. Waste not your lives in ineffectual rivalry of the great deeds of Wagner and Strauss. Go North, and learn what a marvellous field there is for you to work in if you only will. Here is England's strength and beauty; why is not the fact better recognized? Shame upon those critics who neglect their duty. Shame upon us composers who do not lay our best efforts at the feet of these genuine enthusiasts. And shame, above all, upon those — myself among them — who feebly assert that choral music is so limited or has had its day. One visit to a northern Festival will eradicate that belief at least."

The following is Corder's *orchestral-instrument comparative dynamic-intensity table.* He postulates roughly 12 degrees of total available intensity. Then of these, violins can begin at softest, while reaching to degree 10 in possible loudness ("mp" being put at 3, "mf" at 7). Trumpets, Trombones, and Drums can start as soft as violins, while reaching to 12 or maximum loudness. The softest on the wood-wind is only equivalent to "mp" of violins, and the loudest there (except high clarinets) only equivalent to "mf" of the same. Other results similarly. Logical consequences from the table: — in a passage notated "pp" all up the score, the wood-wind will tend to predominate (so Lohengrin Prelude sounds nearly all wood); in a passage ditto "f", strings will tend to eclipse wood (so Finale of Pastoral Symphony sounds nearly all strings); in a passage ditto "ff", brass will tend to predominate (so Verdi's overture to Nabuco sounds nearly all brass). Sole practical instruction deduced: — where real so-called "balance" is desired (though colouring can be given without "balance"), keep low and give un-obtrusive part to the instruments which would otherwise predominate, and keep high and give effective part to those which would otherwise be effaced. As to the crude device of correcting imperfect "balance" (really the prominence of that which should be prominent) by varying the dynamic marks up the score, e. g. by marking an accompaniment "p" and a melody-line "f", author rightly ignores it. Such exceptional things, if done at all, require a master-colourist. For some aesthetic reason, musical sensibility requires energizing in common. Nothing more painfully nugatory in music than the vigorous singer supported by the feeble accompanist. The facts of the new valuable table can be applied by each in his own way: —

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Violins	ppp	.	mp	.	.	.	mf	.	.	fff	.	.
Other Strings	ppp	.	.	.	.	.	.	.	fff	.	.	.
Clarinets high	.	.	ppp	.	.	.	.	fff	.	.	.	.
Clarinets low, Flutes, Oboes, and Bassoons	.	.	ppp	.	.	.	fff	.	.	.	.	.
Horns	.	ppp	.	.	.	.	.	.	fff	.	.	.
Trumpets, Trombones, and Drums	ppp	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	fff
Harp	.	.	pp	.	.	ff	.	.	.	.	.	.

Our member W. W. Cobbett offers through Worshipful Company of Musicians of City of London (V, 500) a *prize* of £ 50 for a *string quartett "phantasy"* not exceeding 12 minutes, to be played without break though may be sectioned as to tempo and rhythm, the 4 string parts to be "of equal importance". No check on modernity of contents announced, but the form to the extent above defined is that of the old English XVI century "Fancy" (= Ricercar, Fantasia, not = the more artificial Quodlibet). The first viol-music merely played vocal-madrigal-like parts. Then instrumentation developed as Variations, Divisions on a Ground (Ground-basses), or the more free Fancies. In Second Part of Henry IV, iii, 2, Falstaff says he knew Shallow of old: — "He came ever in the rear-ward of the fashion; and sung those tunes to the over-scutcht huswives that he heard the carmen whistle, and sware — they were his Fancies, or his Good nights". Though English viol-music was begotten thus primitively, the resulting polyphony of its best stage has never been excelled in delicate beauty. With the disuse of viols there was failure of the line, and the "string quartett" had quite another parentage 2 centuries later. This and the Sonata grew together; and the sequence of artistic basis was in point of fact, free contrapuntal impulse, the objective example of the dance, the subjective impulse of individual feeling. Object now, with reminiscent eye to old "Fancies", to create short independent-part quartett-form. Competition closes end of 1905. Particulars of this munificent prize and important proposal from T. C. Fenwick, 16 Berners Street, London. C. M.

That which filled the gap in history between viol-music (see above) and the sonata, was *the Suite* (otherwise Fr. Ordre, G. Partie, It. Balletto, Eng. Lessons), founded entirely on the dance. Strange to say, the Thirty Years' War which interrupted artistic progress generally gave a powerful impetus to the development of the suite. The terrible hurly-burly mixed up the Continental nations, and when peace was restored, composers had a much greater number of national dances to choose from and weave into art forms. Few people have an idea of the number of dances mankind has indulged in. Giraudet's "Traité de la danse" contains detailed descriptions of no fewer than 6, 341 dances, and reading this volume for any length of time leaves a curious impression that man was created to dance through life. Civilisation has no doubt had a detrimental effect on the individuality of dances, restraining expressive and significant gestures, and replacing them by stereotyped and conventional movements; nevertheless at the period of the Thirty Years' War the dances of different peoples still possessed striking characteristics and the consequent variety of rhythms afforded splendid material for composers. The courante was a dance of French or Italian origin, the word giving the idea of running. Referring to this dance, Mattheson quaintly says: — "The passion or temper which is expressed in the courante is that of sweet hope, and we detect in it something hardy, ambitious, yet cheerful". The origin of the gavotte is ascribed to the Gavots or Gapmen, inhabitants of the town of Gap, in the Alps. A distinctive feature is its commencement on the third beat of the bar, a fact often ignored by modern imitators. Originally a jubilant dance with much jumping, when it got to Court it became more sedate, and the "Gavotte Noble" was a stately measure. The forlane is one of the three national Italian dances. Its name is derived from the Forlans, inhabitants of Friuli. It is in 6—8 measure, and was danced by the Venetian gondoliers and their ladies, who stood opposite to each other and executed a number of steps and leaps, which take Giraudet forty-seven paragraphs to describe. Dancing was a serious pastime in the good old days. The minuet is said to have been born in the French province of Poitou. The name, from the Latin minutus, "small", was given it on account of the shortness of the steps taken in dancing it. Its grace and repose caused it to become the favourite Court dance, and it is the only national dance which rose to the dignity of being incorporated in the symphony. The bourrée is probably a native of Auvergne, but the Basques in Spain also claim it under the name of Borea. Mattheson says: — "The pecularity of the bourrée is a certain jovial and pleasant expression, coupled with an air of happy carelessness — an easy though not vulgar movement". Our famous "Sailor's Hornpipe" is a modern version of the old bourrée. The passepied

was a dance of Breton sailors; this being so, it is natural that its character "indicates an approach to negligence, good-nature, and joviality". Each of the above dances, to say nothing of many more, is surrounded by a crowd of historical incidents and associations, and possesses psychological significance. But enough has been said to show why the old masters strove to weave these measures into an artistic form, and to indicate the reason of the popularity of the suite, until there came a craving for greater emotional subjective expression which led to the development of the sonata. The suite comes from the people, and its main characteristic is a curious blending of many nationalities.

"Folk-song" (VI, 492) has now given place to "*Popular Songs*". How near the name, but how different the thing signified! In olden days the people's songs recounted deeds of valour, contained covert political allusion and satire, and related domestic tragedies. Newspapers, freedom of speech, and the School Board have swept these ditties into the cupboards of the antiquarian, and now the people go for their songs to the music-hall. We shall get no more true folk-songs, for the conditions of the folk who invented them have gone, never to return. The folk-songs of our forefathers gathered strength by age and those of to-day vanish at the touch of time. The causes of this lie deep, but one near the surface is undoubtedly artificiality. It is true that the words of to-day's Popular Song touch some responsive sentiment or the public would not take them to heart, but the emotions appealed to are phases of fleeting feeling rather than the elemental forces of humanity, and consequently the songs pass away with the passing sentiment. The music also is seldom consistent with the sentiment. The tunes are, for the greater part, built up on some accepted model, generally that of a song which has achieved success, and an imitation of course lacks the distinction of the original, while a long series of imitations result in characteristic passages becoming petrified into meaningless devices. F. G. W.

Walter Cecil Macfarren, b. 28 Aug. 1826, † 2 Sept. 1905, was younger brother of Sir George Macfarren (1813—1887), a successful pianist, composer of several works, and esteemed professor at the R. A. M. 1845—1903. He had defective vision (his brother was quite blind), but an abnormal memory. Chamber concerts 1854—1877. Conducted Roy. Acad. students' concerts 1873—1880. Series of Orchestral concerts in 1882. Edited the classics. Criticism for "Queen" newspaper, 1864 till death. Wrote recently his "Memoirs". A. S. R.

München. Unter dem Titel »Musikalische Rundschau« und unter Redaktion von Rudolf Kastner hat München nun ebenfalls eine musikalische Zeitschrift erhalten.

Wien. Brahms-Haus. Der Rat der Stadt beschloß, den Platz auf dem früher das Hotel »zur Stadt Linz« stand, der Brahms-Gesellschaft in Wien zur Errichtung eines Brahms-Gedächtnishäuschens zur Verfügung zu stellen. Das Häuschen soll auf Kosten der Brahms-Gesellschaft erbaut werden, jedoch in die Obhut und in das Eigentum der Stadt Wien übergehen. Es soll die gesamten vom Meister selbst benützten Mobilien und ein Museum enthalten, das die Andenken, Manuskripte usw. dieses Tondichters zu beherbergen hätte.

Die Hofoper beabsichtigt zur Feier von Mozart's 150. Geburtstag die Oper »Don Juan« in einer neuen Textbearbeitung von Max Kalbek aufzuführen.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Allgemeiner deutscher Musikerkalender für 1906. 28. Jahrg. Erster Teil Notizbuch. Zweiter Teil Adreßbuch. Berlin, Raabe & Plothow. ℳ 2,—.

Der zweite Teil enthält außer dem Adreßbuch, das, soweit Stichproben ein Urteil zulassen, mit sehr anerkennenswerter Gründlichkeit gemacht ist, auch einen Konzertbericht aus Deutschland (1904—1905). Er umfaßt nur moderne Komponisten, wobei man nicht begreift, daß z. B. Liszt und Wagner berücksichtigt werden, während Berlioz fehlt. Man ist diesen Konzertberichten entschiedenen Dank schuldig; wie sehr man sich aber hüten muß, aus dem Bericht dieses Konzertberichtes auch nur versuchsweise Statistik zu treiben, zeigt ein Vergleich mit dem Konzertbericht, den der Verlag Max Hesse im »Deutschen Musikerkalender 1906« (s. diesen) veranstaltet hat. Dieser ist bedeutend reichhaltiger, abgesehen davon, daß er alle, nicht nur die modernen Komponisten berücksichtigt und dadurch einen ganz anderen Überblick verschafft. Einige Zahlen können dies beweisen: Der Konzertbericht des Berliner Verlags notiert nur 6 Aufführungen von Sinfonien Bruckner's, 2 von solchen Dvořák's, 19 von sinfonischen Dichtungen Liszt's, 19 von solchen Strauß', während der Bericht des Leipziger Verlags 27, 13, 62 und 46 Aufführungen nachweist. Das sind ganz fundamentale Unterschiede. Daß wieder dies und jenes im ersten Kalender zu finden ist, was im anderen fehlt, soll besonders betont werden. Beide Konzertberichte mögen wohl ein annähernd genaues Bild über die Konzertaufführungen geben. Sehr ausführlich ist die Abteilung »Vereinigungen und Stiftungen«. A. H.

Bernoulli, Eduard, Oratorientexte Händel's. Streifzüge im Gebiete der Chrysander'schen Händelforschung. Mit vielen in den Text gedruckten Notenbeispielen. 8⁰, VII und 68 S. Zürich, Schultheß & Co., 1905. ℳ 1,40.

Capra, M., 7° Congresso di musica sacra, Torino, 6, 7 ed 8 Giugno 1905. Atti del congresso (Compilazione) della «Associazione Italiana di Santa Cecilia. Lex., 108 S. Torino, Marc. Capra, 1905. L. 1,50.

Challier, Ernst sen., Das Urheberrecht an Werken der Tonkunst. Ein unausführbares deutsches Reichsgesetz. 14 S. 8⁰. Gießen, Challier, 1905. ℳ —,50.

Corder, F. The Orchestra and how to write for it. London, Curwen, 1904, new edition. pp. 117 Royal 4to. 7/6.

Though knowledge of fingering should be at bottom of all stringed-instrument writing, yet at least 3 main fingering-topics are ill set out in orchestration manuals. (a) The "positions" (Lagen) are partially and awkwardly explained. Thus here page 2 says "shift or position". But technically these are distinct, and much better kept so. In England and Italy the "shift" or "manica" (based originally on fretted viol-work) is the movement of the hand to begin over again for scalework on the same string an exhausted finger-consecution; change of "position" is the gradual movement of the hand by "diatonic" degrees, relying for scale-work on use of at least 2 strings. The shift proper continues to this day in violoncello work. The traditional violin "shift" (piena manica) is where index-finger stops A on the E string, i. e. third position; the traditional violin "double-shift" (doppia manica) is where index-finger stops C on the E string, i. e. fifth position. In other words, violin-shifts are traditionally by 3rds, while positions go by degrees. The numbers or titles attached to the shifts and positions have varied, but above is the best authority. Now all this helps to explain another note on page 2, which instructs to avoid writing passages such as to necessitate use of second position (index-finger stopping G on E string), but giving no reason. The reason is in part that habitually using the first, third, and fifth positions on the principle of the third-shift, violinists are to a slight extent out of practice on the fourth position, and considerably so on the second position (which used to be called half-shift or mezza manica). Though of course another and great objection to the second position is that the left hand is there out unaided in the open, with neither the thumb touching the peg-box, not the palm touching the body. Again, as a matter of definition, it is not generally made clear that the violin

"positions" (deducting nut-position or Sattel-Lage) are according as the 4 fingers lie for the diatonic scale of C, regardless of how any finger may move this way or that way to form chromatic or even diatonic semitones; in other words the 4th finger which never in the key of C, contracts for the diatonic semitone, and stands normally at the perfect fifth, is a more precise guide to the "position" than the moveable index-finger on E or A string. Again the not un-important fact is rarely mentioned that every position is abnormally extensible outwards by a semitone, through the stretched 4th finger. (b) About "chromatic scales" on the violin, the real problem is not even approximately stated in the books. The finger does not slide for the chromatic semitone because the interval is too small for consecutive fingers; but simply because continued use of the latter would upset the finger-conventions of the "positions", while a rapid shift after every 3 semitones would be on the thumb-rested violin exceedingly difficult (though manageable on the firmly-placed violoncello). Accordingly, and pre-occupied with the ideas of long scales, the books without exception omit to point out that consecutively-fingered short-distance chromatic scale-passages are perfectly easy on the violin, say up to 3, or with two strings and an intermediate open note then up to 5 or 6. This is a very important omission, giving a totally wrong idea of figure-writing, For the most part the books also omit to say that the ordinary chromatic scale with sliding fingers is much easier rising than falling, and staccato than legato. (c) As already said at VI, 313 (on Widor), the action of the hand in double-stop is one of the chief clues to figuration across the strings; yet in the orchestration text-books it is never taught by principle, as it might readily be, and always from Berlioz to the present date in barest empirical fashion, with a string of "easy's" and "difficults" at most. A full grasp of the principles of double-stop is the coping-stone to the practical knowledge of stringed-instrument fingering which every composition-student ought in self-defence to acquire.

The new edition of Corder's manual (cf. III, 374) is the peg to hang these remarks upon, but they are not meant critically in special relation thereto. On the contrary the manual is generally admirable, abounding in common sense, and showing many points which other writers have not taken up (e. g. writing for small or special orchestras). It is eminently practical in continually warning the student against thinking per keyboard; translation of idiom permeates the whole book, which should be procured if for this alone. There is an original excellent comparative table of intrinsic dynamics for different sets of instruments, to help securing balance of tone; where it is implied that the true method is not to vary the dynamic mark up the score, but to write and distribute the passages suitably. For author (1852—) see III, 328. Cf. also "Notizen, London", above. C. M.

Dent, Edward J., Alessandro Scarlatti: His life and works. gr. 8⁰, X, 236 S. London, E. Arnold, 1905.

Was an Neuausgaben Scarlatti'scher Werke existiert, hat Eitner im Quellenlexikon zusammengestellt; viel ist es nicht, worauf sich die allgemeine Kenntnis seiner Kunst stützen konnte. Und wenig wußte man auch über sein Leben. So kommt Dent's Buch einem wirklichen Bedürfnisse entgegen, und wir dürfen und müssen ihm für das, was er in langer und oft schwerer Arbeit gesammelt hat, dankbar sein. Da ich mich selbst jahrelang mit dem Plane einer Monographie über A. Scarlatti getragen habe, war es mir von besonderem Interesse, Dent's Gründe für die auffallende Erscheinung zu lesen, weshalb wohl eine solche Arbeit bis jetzt noch nicht unternommen ist. Dent sieht sie darin, daß die moderne Forschung, die wesentlich deutschen Meistern zugute gekommen, eine entschiedene Reaktion gegen den in den Tagen Santini's, Kiesewetter's u. a. herrschenden Enthusiasmus für die italienische Kunst geweckt habe. Demgegenüber betont er selbst jedoch ganz richtig, daß augenblicklich das Interesse an der italienischen Musik wieder allgemein ein lebhafteres ist. Man wird Dent's Begründung anerkennen, aber auch die Schwierigkeiten einer derartigen Arbeit, ihre materielle Seite, das geringe Entgegenkommen einzelner kirchlicher und staatlicher Archive in Italien in Betracht ziehen dürfen. Um Dent's Arbeit Schritt für Schritt zu begleiten, fehlt es an dieser Stelle an Raum. Die Gruppierung des Stoffes ergab sich von selbst durch die verschiedenen Stationen des Lebensweges Scarlatti's. Dent hat das biographische Material in die historische und ästhetische Wertung von Scarlatti's Werken verflochten. Man kann verschiedener Meinung darüber sein, ob eine gesonderte Darstellung nicht vorzuziehen gewesen wäre. Freilich mußten dann Resultate der Darlegung vorweggenommen und einzelnes wiederholt werden. Sicherlich wäre aber auf diesem Wege eine größere Klarheit und Übersichtlichkeit geschaffen worden, als sie jetzt in dem Buche

herrscht: Scarlatti's Leben erscheint nicht als ein Ganzes, das sich konsequent aufbaut, und sein Wesen als Mensch bleibt dem Leser völlig unerschlossen. Freilich hat Dent durchaus recht, wenn er betont, daß uns fast kein einziges Dokument über Scarlatti's menschliches Charakterbild voll aufkläre; aber, im Zusammenhange betrachtet, läßt sich aus dem Leben des Meisters doch mancherlei herauslesen, das besonderer Betonung wert gewesen wäre: sein großer Fleiß, eine unbeugsame Energie, eine gewaltige Anpassungsfähigkeit an die verschiedenen ihm in den Weg tretenden Verhältnisse, ein überaus glücklicher Humor, die Fähigkeit, ironisch lächelnd über widrige Dinge hinwegzukommen usw. Nicht als ob diese Züge nicht bei Dent da und dort angeführt wären; daß er sie nicht zu einem Gesamtbild zu vereinen suchte, halte ich für bedauerlich und für einen Fehler des Buches, oder, besser gesagt, für einen Fehler des Schriftstellers, der nicht recht verstanden hat, das innere Interesse des Lesers für seinen Helden zu erwecken. Daß sich Dent jedoch von der beliebten Art der Heldenverehrung und Schilderung frei zu halten gewußt hat, wenn er auch genügend viele Epitheta ornantia zu seinem Lobe bereit hat, ist auf der anderen Seite rühmend hervorzuheben. Die Analyse der Werke ist geschickt und meist erschöpfend; bei Vergleichungen einzelner Züge in Scarlatti's künstlerischem Wesen mit dem von Kunstgenossen entbehrt man ungern Beispiele. Ganz vortrefflich sind einzelne Nebenbemerkungen, wie denn überhaupt in dem Buche mancherlei geistreiche und schöne Beobachtungen niedergelegt sind, die nicht direkt zur Sache gehören und doch notwendig erscheinen. (Nebenbei gesagt: der Vergleich der Architektur mit gefrorener Musik (S. 6) stammt nicht von Goethe: er führt ihn in den »Sprüchen in Prosa« Cotta III. 258 als Ausspruch eines »edlen Philosophen« an.) Daß Dent da und dort zum Widerspruch auffordert, versteht sich von selbst. Aber die einzelnen Punkte, an denen dies geschehen kann und vielleicht muß, hier aufzuzählen, halte ich für ebenso unangebracht wie eine Festlegung[1]) der Resultate seiner Arbeit an dieser Stelle. Genug, daß sie Resultate gezeitigt hat, die verwendet werden können. Wilibald Nagel.

Franke, Hugo, Was muß man von der Kunstgeschichte wissen? 2. umgearb. u. verm. Aufl. 80 S., 8⁰. Berlin, H. Steinitz, 1905. ℳ 1,—.

Max Hesse's Deutscher Musikerkalender für das Jahr 1906. 21. Jahrgang. Leipzig, Max Hesse. ℳ 2,—.

Außer dem Adressenmaterial, das, wie in dem Kalender von Raabe und Plothow bedeutend vermehrt ist, enthält der Kalender zwei Aufsätze, ein kurzes vortreffliches Lebensbild Hermann Kretzschmar's von Dr. Arnold Schering und einen sehr bemerkenswerten Aufsatz »Exotische Musik« von Hugo Riemann, worin der Verfasser sich scharf dagegen verwahrt, seinen Standpunkt über exotische Musik mit dem Ludwig Riemann's, G. Capellen's und A. Polak's zusammenzuwerfen. Riemann erklärt, wie er zur Herausgabe einiger chinesischer und japanischer Melodien mit Klavierbegleitung gekommen sei und verwirft solche Bearbeitungen als etwas dieser Musik durchaus Fremdes. — Die Abteilung des Kalenders »Allgemeine Musikvereine und -verbände« bedürfte einer ziemlichen Vervollständigung (der Berliner Kalender ist hierin bedeutend reichhaltiger), ferner dürften Irrtümer (die IMG. ist noch unter den früheren Verhältnissen eingetragen) verschwinden. So sind auch die Angaben über den Zweck der »Neuen Bachgesellschaft« in beiden Kalendern unvollständig. Von der reichhaltigen Konzertübersicht ist bei der Anzeige des Berliner Kalenders die Rede gewesen. A. H.

Greek Studies, A Companion to. Edited by L. Whibley. Cambridge University Press, 1905. pp. 672, Royal 8vo. 18/.

Takes up for Greek only, in consecutive chapter- or section-form the function of what have been known as dictionaries (VI, 510) of classical geography, mythology, and antiquities (not biography) in alphabetical form; but thereto adds a great deal on such things as flora and fauna, chronology, literature, philosophy, science, constitutions and laws, finance, populations, war-system, education, philology, history of scholarship, etc. In fact a movement of reaction from alphabetical method; but the "Companion" scope as here shown is vastly deeper, and with liberal contents and indexes loss of alphabeticism is not felt. Different chapters or sections in charge of about 30 specialists, and symmetry shows good editing. Careful bibliographies at every turn. Beautiful adamussim-designed realistic illustrations. — The "*Music*" section, 5 pages, is by R. D. Archer-Hind, Fellow of Trin. Coll., Cambridge. Reproduces the familiar facts, but with admirable system and clarity. It is true, the difference between

1) Dies ist nicht ganz unsere Ansicht. Für Angabe neuer wissenschaftlicher Resultate wird die Zeitschrift immer Raum haben. Die Redaktion.

"modes" and "keys" — i. e. between *ἁρμονίαι* and *τρόποι* (or *τονοι*) — is not clearly brought out; but author had to be short, and the point is much debated. See whole matter set out at IV, 498, 501, 508, and V, 154. Greek music essentially unison-vocal, but author recognizes the superior counterpoints (*μίξις*) of the *αὐλὸς* or clarinet. For chief bibliography since Marcus Meibomius (1626—1711, Antiquae musicae auctores septem, Elzevir 1652), the following is given: — Boeckh's Pindar 1811—1821; F. Bellermann, Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen, 1847; R. Westphal, Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik, 1865; F. A. Gevaert, Histoire et Théorie de la musique de l'antiquité, 1875—1881; R. Westphal, Die Musik des griechischen Altertumes, 1883; Westphal and Rossbach, Theorie der musischen Künste der Hellenen, 1885—1889; D. B. Munro, The Modes of Ancient Greek Music, 1894 (cf. IV, 508); H. S. Macran, The Harmonics of Aristoxenus, 1902 (cf. IV, 501). "The Delphian fragments, discovered in 1893, were published, with facsimiles and interpretation, by Th. Reinach, Paris, 1894, and are to be found in Smyth's Greek Melic Poets, Macmillan, 1900". — The "*Metre*" section of 8 pages (cf. VI, 444) is by A. W. Verrall, Fellow of Trin. Coll., Cambridge; far in advance of any short monograph as yet on the subject. Metre was conceived by the Greeks only as a quality of music; for music implied words, and words implied time-segmentations. Hence illustrations here all in modern musical time-notation (cf. V, 90). Though primarily there was only a long and a short (the latter half the former, yet there arose gradually much development and manipulation (involving 3-time and 4-time); so notational signs here range from 𝅗𝅥 to 𝅘𝅥𝅯, with dotted-notes in between. Perusal of this chapter will show the extraordinary complex-regular Greek metric system, the foundation of all those in Europe. For special bibliography is quoted only Heinrich Schmidt, chief authorities being the commentators to Homer, Pindar, and Attic dramatists. — Whole must be called a superb volume. C. M.

Kistler, Cyrill, Der doppelte Kontrapunkt, die Doppelfuge, die dreistimmige und zweistimmige Fuge. gr. 8⁰, 64 S. Heilbronn, C. F. Schmidt. ℳ 3,—.

Auf C. Kistler's musiktheoretische Schriften ist bereits früher hingewiesen worden (Ztschr. VI, S. 133); es genügt, zu sagen, daß in ihnen Rheinberger's Unterrichtspraxis zum Ausdruck kommt, die vor allem darauf hinausging, die Lernenden an Beispielen zu bilden, die unter seiner Aufsicht gemacht wurden und geradezu Musterbeispiele waren. Der vorliegende dritte Band behandelt den doppelten Kontrapunkt nach den verschiedensten Richtungen hin an einer Reihe von Beispielen, hauptsächlich von Rheinberger, von denen besonders eine Fuge zu zwei Themen und fünf Stimmen weit über das schulmäßig Musterhafte hinausgeht. Der verbindende Text Kistler's ist sehr kurz und beschränkt sich auf das Nötigste. A. H.

Klob, K. M., Die komische Oper nach Lortzing. Mit einem Porträt v. R. Wagner. 79 S. gr. 8⁰. Berlin, Harmonie 1905. ℳ 2,—.

Mathias, F. X., Die historische Entwicklung der Choralbegleitung f. Org. in 2 Orgel-Vorträgen beleuchtet. Straßburg i. E., Le Roux & Co. ℳ —,60.

Münnich, Hans Friedrich, Materialien für die Janko-Klaviatur. Heft I: Notenbeispiele .. zum Vergleich beider Klaviaturen zusammengestellt und mit Erläuterungen versehen zur Entscheidung der Frage: »Ist es möglich, auf der üblichen Klaviatur alle für diese komponierten Stücke vorschriftsmäßig auszuführen ...?«

Seit den verfrühten Anfängen der Einführung des Jankoklaviers wurde mehrfach das Bedenken geltend gemacht, daß die gesamte Klavierliteratur für die alte Klaviatur gedacht sei und deshalb eine Umgestaltung der Klaviatur notwendig einen Nachteil für die Pflege der älteren Musik zur Folge haben würde, der in der Tat für uns Grund genug wäre, um über das Jankoklavier zur Tagesordnung überzugehen. In dieser Besorgnis mochten ernste Musiker bestärkt werden, als die ersten Jankopianisten in der Entdeckerfreude eigens für die neue Klaviatur arrangierte oder komponierte Musik vorführten und mit ganz nebensächlichen Vorteilen wie den glissandi das Publikum verblüfften. Aber bei näherem Zusehen mußte jeder die Haltlosigkeit dieses Einwandes erkennen. Nicht allein, daß es gleichgültig ist, ob die alte Musik für eine andere Tastatur gedacht ist, wenn sie nur auf der neuen ebenfalls ausführbar ist — und daß sie dies ist, bezweifelt niemand —, sondern auf die neuere Klaviermusik, etwa seit Beethoven, kann man oft den bekannten Witz anwenden, daß sie

nicht **für**, sondern **gegen** das (alte) Klavier komponiert sei. Es ist daher ein verdienstvoller Beitrag zur Klärung der Jankofrage, wenn Münnich in seinen »Materialien« diese letztere Tatsache demonstriert — an der Hand von Beispielen aus der Klavierliteratur von Johann Sebastian Bach bis Hans Friedrich Münnich. Die a) auf dem Umschlag, b) in einer Beilage und leider auch c) im Text enthaltene Anpreisung von Fabrikaten einer um die Verbesserung der Jankoklaviere bemühten Firma lenkt die Aufmerksamkeit auf den wunden Punkt der Jankofrage, dessen Bedeutung von den Propagandisten geflissentlich herabgesetzt wird: das Problem der Jankoklaviatur ist immer noch ein instrumentell-technisches, und allen widersprechenden Versicherungen zum Trotz muß gesagt werden, daß die mechanische Vervollkommnung der Klaviere noch immer nicht auf der Höhe angelangt ist, die eine Propaganda für die allgemeine Einführung der Klaviatur als zeitgemäß erscheinen ließe. Solange die Anwendung der neuen Klaviatur den Ton des Instruments auch nur im geringsten beeinträchtigt, werden sich nur wenige Pianisten entschließen, die alte Klaviatur mit der neuen zu vertauschen; und sie, nicht die Dilettanten, werden schließlich die Träger der Bewegung sein müssen. Ich selber bin nach vielen Versuchen zu der Ansicht gekommen, daß die Übelstände der Jankoklaviatur — Beeinträchtigung des Anschlags und Tons durch Komplikationen des Hebelmechanismus — sich nur dadurch beseitigen lassen, daß man die unnatürliche Verbindung der schmalen Klaviatur mit dem breiten Gehäuse der jetzigen Instrumente aufgibt und sich zu einer radikalen Anpassung der Saitenlagerung und des Resonanzkörpers an die Klaviatur entschließt. Auf welche Weise die sich dabei ergebende Schwierigkeit, die enge Aneinanderdrängung der Saiten mit Stimmschrauben, zu überwinden wäre, sei es unter Verzicht auf die dreichörige Saitenbespannung, oder etwa durch Lagerung der Saiten nach dem Prinzip der kreuzseitigen Harfe alternierend in zwei Ebenen, deren Schnittlinie mit den Anschlagstellen zusammenzufallen hätte — das ist das große Problem, das der Lösung durch den Instrumentenbau harrt, und dem auch die »leitenden Stellen« wohl einiges Interesse zuwenden könnten. Bis dahin aber wird alle Propaganda und Vereinsmeierei die Jankosache nicht einen Schritt vorwärts bringen. Heinrich Möller.

Norris, C. B. Aus Bayreuth. Intime Briefe. Sommer 1904. kl. 8⁰. Berlin, Schneider & Co. *M* 1,—.

Praetorius, Ernst. Die Mensuraltheorie des Franchinus Gafurius und der folgenden Zeit bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Beihefte der IMG. zweite Folge, Heft 2. 132 S. 8⁰. *M* 4,—.

P.'s Studie bildet eine treffliche Ergänzung der Schrift Heinrich Bellermann's »Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts«. Was dort in knappe Regeln gefaßt ist, wird hier mehr entwicklungsgeschichtlich verfolgt. Die Lehre des Gafur, des umfassendsten Theoretikers an der Wende des 15. Jahrhunderts, steht im Mittelpunkte der Schrift. Die reiche musiktheoretische Literatur des Kontinents bis um die Mitte des 16. Jahrhunderts, welche sich zum Teil auf Gafur stützt, ist in den Kreis der Betrachtung gezogen. Leider greift Vf. dagegen nur selten auf die ältere Theorie zurück, die für manche ihm neu erscheinende Doktrin die Erklärung gegeben und ihn manche kleine Ungenauigkeit hätte vermeiden lassen. Das umfangreiche Material ist sorgfältig durchgearbeitet, die Darstellung der einzelnen Kapitel der Mensuraltheorie im großen und ganzen gelungen. Einige Anmerkungen mögen hier Platz finden.

Die bei Gafur neben der gewöhnlichen Form der semibrevis auftretende, der damaligen Schreibpraxis entnommene Form ist nicht △ sondern ◹ oder ◁. Die Doppelformen der kleineren Notengattungen von der semiminima abwärts hätten durch Hinweis auf die ältere Notationspraxis mit schwarzen Noten und den Umschwung leichte Erklärung gefunden. Der Unterschied zwischen seminima und semiminima ist nicht klar zum Ausdruck gebracht. Wertvoll ist die Mitteilung über Korrekturmittel, als welche doppelte Kaudierung oder 2 kleine einem *η* ähnliche Striche angegeben werden.

Was oblique Ligaturen angeht, so bewertet auch Ramis vor Gafur wie Tinctoris entgegen der älteren Praxis die aufsteigende zweitönige Ligatur longa brevis. Die Imperfektion einer alterierten Note a parte ante ist falsch verstanden. Die Synkopation bei Lanfranco hält sich nicht genau an Gafur, der doch die Synkopation der semibrevis über die brevis-Pause, wenn auch beschränkt (S. 31), zuläßt, während Lanfranco sie verbietet. Die sincopatio des Malcior von Worms, welche zuerst bei Anonymus XII (C. S. III) und dann in der Practica musicae des Gafur, zu schweigen von späteren, nachweisbar ist, scheint nicht verstanden und wäre erst bei der Diminution zu behandeln gewesen. Die Über-

tragung längerer in schwarzen Noten dargestellten Stellen innerhalb des tempus imperfectum nach Analogie von

und

erscheint mir unzulässig. Man betrachte nur einmal folgende Stelle:

Diese unter Verkürzung der Werte folgendermaßen übertragen:

heißt der Willkür die Zügel schießen lassen.

Besonders wichtige Fragen erörtert der zweite Teil der Arbeit. Nach klarer Darstellung der Taktzeichenlehre bringt Verf. ein interessantes Kapitel über den Takt. Gebrauchte die ars antiqua die longa als Takteinheit und drückte die ars nova die brevis als Taktwert durch, so machte sich im Anfange des 16. Jahrhunderts die Bestrebung geltend, die semibrevis zur Takteinheit zu erheben. Die Ansichten der Konservativen und der Fortschrittler prallten hart aufeinander. Eine Einigung zugunsten des jetzt herrschenden semibrevis-Taktes ist damals aus Theorie und Praxis noch nicht ersichtlich. Die Schwierigkeit des Verständnisses der auf den Takt zielenden theoretischen Erörterungen vermehrt die offenbar verschiedene Auffassung des Wortes tactus, welches bald mit Taktzeit oder Taktschlag wie bei Adam de Fulda und Buchner zu übertragen ist, bald dem ganzen Takt bestehend aus Niederschlag und Aufschlag entspricht (Agricola, Lanfranco). Im tactus integralis des Listenius (tactus maior bei Rhaw) ist die brevis Takteinheit, im tactus generalis seu vulgaris (minor) die semibrevis. Im tactus proportionatus werden gewöhnlich 3 semibreves gegen eine oder zwei gesetzt. Die Definition des tactus bei Adam läßt ähnlich wie die perfectio bei Franco die Annahme der Taktierung sowohl nach minimae als auch nach semibreves, als auch nach breves je nach der vorliegenden Prolation zu. Bei Denkmälern des 16. Jahrhunderts bereits Einteilung in semibrevis-Takte allgemein durchzuführen, halte ich nicht für berechtigt und nicht einmal für nützlich, da in vielen Fällen dadurch das Verständnis gemischter Rhythmen bedeutend erschwert wird.

Zu dem folgenden Kapitel über Diminution und Augmentation ist zu bemerken, daß Ramis der erste war, der über die einseitig gesetzten signa ⨀ oder ⊂· als Zeichen der Augmentation berichtet.

Besonderes Interesse beanspruchen die Angaben über die Proportionen. Das signum reverse factum Ɔ ist schon im 14. Jahrhundert bekannt. Der freie Vortrag der proportio sesqualtera in Anlehnung an Aron's Bemerkung über die Bewertung von

als 3 oder

sowie Lusitano's Übertragung der schwarzen minimae-Triole als ist als willkürlich abzulehnen. Man vergleiche nur einmal folgende Stelle

in der die proportio sesqualtera mit Hilfe voller schwarzer Noten ausgedrückt ist, mit der Übertragung P.'s

gegenüber der richtigen Übertragung:

Die proportio sesqualtera gelangt bei P. gar nicht zum Ausdruck. An die Stelle strenger Mensur tritt willkürliche Messung. Die Reihe wird von P. je nach Bedarf oder übertragen, Rhythmen, für welche in derselben Stimme die regulären Ausdrucksformen und vorkommen. Warum die unterschiedene Schreibung? So läßt sich Bedenken über Bedenken geltend machen, von denen die Unterdrückung des ungeraden Taktes zugunsten des geraden nicht am leichtesten in die Wagschale fällt, um die Hypothese des Verf. zu Falle zu bringen. Alle nach diesem Prinzip geleisteten Übertragungen sind als willkürlich abzulehnen.

Kann ich somit in einer Reihe von Punkten dem Verfasser nicht zustimmen, so berührt das keineswegs den Wert der Schrift, die als ein gediegener Beitrag zur Geschichte der Mensuralnotenschrift allgemeiner Kenntnis empfohlen sei.

Johannes Wolf.

Priedöhl, Alfred, Wie erzielt man großen Ton und ausdrucksvolles Spiel? Ein Beitrag zur Kunst des Violinspiels. Stettin, Mozart-Haus, ℳ 1,—.

Schering, A., Erläuterungen zu F. E. Koch's Oratorium »Von den Tageszeiten«. Leipzig, Kahnt. ℳ —,20.

Schweitzer, Albert, J. S. Bach, le Musicien-Poète. Préface de Ch. M. Widor. Paris, Costallat & Cie. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1905. 455 S. ℳ 8,—.

Das Schweitzer'sche Buch ist wohl das ausführlichste und beste Buch, was in französischer Sprache über Bach geschrieben worden ist. Wie Widor's Vorwort belehrt. ist der Verfasser »Docteur en philosophie et maître de conférences à la Faculté de Théologie« in Straßburg, also kein ausgesprochener Vertreter der Musikwissenschaft. Er steht denn auch seinem Stoffe zunächst als philosophierender Ästhetiker gegenüber. Als Grundlage diente ihm Spitta's Monographie, und wir glauben dem Buche keine bessere Empfehlung für Frankreich mitgeben zu können, als wenn wir versichern, daß es seinem Hauptinhalt nach ein äußerst geschickter und zuverlässiger Auszug aus jener ist. Die Verquickung des Wissenschaftlichen mit dem Ästhetischen scheint dem Verfasser allerdings Mühe gekostet zu haben, wie die Einteilung des Ganzen verrät. Denn nachdem er bis S. 104 die Vorgeschichte und Geschichte des Bach'schen Chorals, der Passion, des Orgelspiels umständlich dargelegt, beginnt er plötzlich mit Bach's Biographie (vermehrt um Schilderungen seiner Lehrtätigkeit, Frömmigkeit, Physiognomie usw.), um dann im dritten Kapitel den früher verlassenen Faden wieder aufzunehmen und Bach's Werke eingehend zu analysieren. Das gegebene historische Material ist im übrigen mit Sorgfalt verarbeitet. Daß Rich. Buchmayer die Melodie der Arie vom gläubigen Herze als von Christian Ritter stammend nachgewiesen, konnte Schweitzer noch nicht wissen, dagegen hätte er bei Erwähnung der Vivaldi-Übertragungen (S. 151) meine Nachweise im 4. und 5. Jahrgang der Sammelbände berücksichtigen können. Die Unterschätzung der Johannespassion (S. 253) teilen wir nicht und halten es auch für unvorsichtig, aus der Identität mehrerer Turbachöre ohne weiteres die »besondere Flüchtigkeit« der Arbeit ableiten zu wollen. Wer sich Mühe gibt, wird gerade in dieser Identität einen feinen Beleg für Bach's Poetennatur finden. Gutes wird über Bach's Instrumentation gesagt (S. 422 ff.), während die Phrasierungsregeln auf S. 406 und die Versicherung, Bach kenne kein modernes Stakkato (!), in Verwunderung setzen, da Schweitzer doch gewiß weiß, daß Bach seine Klaviermusik nicht für Blüthnerflügel, sondern für Cembali und Clavichorde schrieb. Von dem schlimmen Fehler, Bach abgesondert von seiner Zeit, isoliert, als Ausnahmeerscheinung zu interpretieren, hat sich leider auch Schweitzer nicht frei gehalten. Bei Besprechung der »language musical« Bach's werden tonsprachlich-tonmalerische Eigentümlichkeiten zu spezifisch Bachschen gestempelt, die es in keinem Falle sind, z. B. die Sizilianomelodik gewisser Arien (S. 381), oder chromatische Continuobässe (S. 385), Wellenmotive, Ausdrucksfiguren des Schreckens (S. 383) usw. Hier zeigt sich eben des Verfassers Unbekanntschaft mit der zeitgenössischen Literatur. Wo er ästhetisiert, schweift seine Phantasie bisweilen ins Uferlose, namentlich in dem Kapitel »Le symbolisme de Bach«, wo Gewagtes und Anfechtbares genug steht. In neuen **deutschen** Bachpublikationen würden wir solches Musikphilosophieren stärker rügen, in französischen mag es hingehen *ad majorem Bachii gloriam.* Und zu Bach's Ehre in Frankreich ist ja das Buch überhaupt geschrieben. Kunstbegeisterung und grenzenlose Verehrung des Meisters führten des Verfassers Feder und werden sicherlich nicht verfehlen, in französischen Kreisen lauten Widerhall zu wecken. — Widor's Vorwort spiegelt den ausgezeichneten Bachkenner wieder und hat den interessantesten Passus dort, wo die gewaltige Wirkung Bach'scher Musik in Frankreich aus einer gewissen Rassen- und Blutsverwandtschaft (affinité de race, consanguinité) Bach's mit den Franzosen (!) zu erklären versucht wird.

A. Schering.

Serrano y Aguado, Gregorio F., Impugnación á un P. Benedictino de Silos (Burgos). kl. 8⁰, 63 S. Toledo, de la Viuda é Hijos de J. Peláez, 1905, Peseta 1.

Tonkünstler- u. Verleger-Almanach der Musikliterarischen Blätter 1905. Abbildungen, Biographien u. Kompositionsverzeichnisse v. Tonsetzern u. Monographien v. Musik-Verlagshäusern. Red. u. hrsg. v. Frz. Pazdirek. gr. 8⁰, IV und 311 S. Wien, Verlag des »Universal-Handbuch der Musikliteratur«. ℳ 10,—.

Universal-Handbuch der Musikliteratur aller Zeiten u. Völker. Als Nachschlagewerk u. Studienquelle der Welt-Musikliteratur eingerichtet u. hrsg. v. Frz. Pazdirek. 1. Tl. Die gesamte, durch Musikalienhandlgn. noch beziehbare Musiklite-

ratur aller Völker. Bd. B. Lex. 8⁰. XVI und 432 S. Wien, Verlag des »Universal-Handbuch der Musikliteratur« 1905. ℳ 15,—; auch in Lfgn. zu nn. 3,40; engl. u. französ. Ausg. zu gleichen Preisen.

Vogeleis, W. Festschrift zum Internationalen Kongreß für Gregorianischen Gesang 16.—19. August 1905 zu Straßburg i. E. 8⁰, 99 S. Straßburg i. E., F. X. Le Roux & Co., 1905.

Den Kern bildet der Neudruck des Traktats »*De modo bene cantandi choralem cantum in multitudine personarum*« (1474) von Conrad von Zabern, einem elsässischen Priester. Auf die interessante und vornehm ausgestattete Festschrift soll zurückgekommen werden.

Wagner, P., Über traditionellen Choral und traditionellen Choralvortrag. Abhandlungen dem Internationalen Gregorianischen Kongreß in Straßburg 16.—19. Aug. 1905 dargeboten. 8⁰, 47 S. Straßburg i. E., F. X. Le Roux & Co., 1905. ℳ —,65.

Wagner, R., Gedichte, herausgegeben von C. Fr. Glasenapp. gr. 8⁰. Berlin, G. Grote, 1905.

Besprechung von Musikalien.

Musik am sächsischen Hofe. Bd. 7 und 8. J. A. Hasse, Ausgewählte geistliche Gesänge für Alt und Alt und Sopran mit Orgel- oder Klavierbegleitung, bearbeitet und herausgegeben von Otto Schmid-Dresden. Leipzig, Breitkopf und Härtel. à ℳ 3,—.

Schmid erwirbt sich mit Herausgabe von geistlichen Sologesängen Hasse's ein mehrfaches Verdienst: einmal helfen sie immer mehr, Hasse's Komponistenehre zu rehabilitieren, dann können sie vortrefflich das Repertoire von geistlichen Gesängen für Alt erweitern, ferner sind sie ein ausgezeichnetes Studienmaterial für die Kunst des Gesanges, die Wissenschaft aber kann nur froh sein, wenn ihr ausgewählte Stücke Hasse's, von dem immer noch so wenig in Neuausgaben existiert, vorgelegt werden. Die »Kultur« der Melodie des 18. Jahrhunderts läßt sich an Hasse wie an wenigen studieren. Schmid's Auswahl erstreckt sich auf Oratorien- als ganz besonders auf Messensätze. So »schön« die Musik überall ist, so läßt sie sich dennoch ergreifend vortragen, wenn man sie wirklich als Leistungen großartigen Sologesanges aufzufassen weiß. Stücke wie die beiden *Crucifixus* aus zwei Messen in *G-dur* oder das *Domine Jesus* aus der *D-moll*-Messe können dies ohne weiteres zeigen. Wer sich mit den Stücken länger beschäftigt, wird auch bald die feinen Züge erkennen, wie z. B. der Schluß des *Benedictus* langsam, aber triumphierend sich auf einem langen Orgelpunkt in die Höhe hebt und den Satz in *D-dur* beschließt, während der Satz in *H-moll* beginnt. Duette finden sich nur ein einziges, das in beide Hefte aufgenommen ist. A. H.

Schröder, H., Anleitung und Übungen zum Partiturspiel. Mit zwei Instrumentationstabellen als Anhang. Berlin, Gr. Lichterfelde, Chr. Frd. Vieweg. ℳ 3,—.

Den Weg, den der bekannte Pädagoge einschlägt, ist wohl der richtige und auch naheliegende. Zuerst kommt das Erlernen der alten Schlüssel an zwei bis sechsstimmigen Stücken der Vokalperiode daran, wobei auf die verschiedensten Kombinationen in der Zusammensetzung der Schlüssel Rücksicht genommen wird. Selbstverständlich fehlen auch Choräle nicht. Motettensätze hätten aber nicht übergangen werden dürfen, weil sie mit ihrem beweglicheren Inhalte dem Lernenden neue Aufgaben bieten. Zu bedauern ist, daß bei sämtlichen Vokalsätzen die Texte weggelassen sind, weshalb eine Phrasierung kaum möglich ist. Abgesehen davon, darf ein Studierender nie den Text aus den Augen lassen, glattes Notenspielen befördert nur die Stupidität. Der zweite Teil behandelt das Partiturspiel von Instrumentalmusik ungefähr nach den Grundsätzen, wie sie an den Konservatorien gehandhabt werden. A. H.

Zeitschriftenschau.

Zusammengestellt (in Vertretung) von **Carl Ettler.**

Abkürzungen für die Zeitschriften der Zeitschriftenschau.

AdlM Les Annales de la Musique (organe officiel de la Fédération Musicale de France), Paris, 5 Place Saint-François-Xavier.
AM L'Avenir Musical, Genève, 20, Rue Général-Dufour.
AMZ Allgemeine Musik-Zeitung, Charlottenburg, P. Lehsten.
BB Bayreuther Blätter, Bayreuth, H. v. Wolzogen.
BfHK Blätter für Haus- und Kirchenmusik, Langensalza, H. Beyer & Söhne.
BW Bühne und Welt, Berlin, Otto Elsner.
C Caecilia, Straßburg i. E., F. X. Le Roux & Co.
Cæ Cæcilia, Maandblad voor Muziek, 's-Gravenhage, Martinus Nijhoff.
Cc Caecilia, Breslau, Franz Goerlich.
CEK Correspondenzblatt d. ev. Kirchengesangvereins, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
CM Le Cronache Musicali, Roma, tip. E. Voghera.
CMu Courrier Musical, Paris, 2 rue Louvois.
CO Cäcilienvereinsorgan, Regensburg, F. Pustet.
CrM La Cronaca Musicale (Piccola rivista di musica), Pesaro, Luigi Albato Villanis.
DAMZ Deutsche Armee-Musikzeitung, Frankfurt a/M.
DBG Deutsche Bühnen-Genossenschaft, Berlin, F. A. Günther & Sohn.
DIZ Deutsche Instrumentenbau-Zeitung, Berlin, Mansteinstrasse 8.
DMMZ Deutsche Militarmusiker-Zeitung, Berlin, A. Parrhysius.
DMZ Deutsche Musikerzeitung, Berlin, P. Simmgen.
DTK Deutsche Tonkünstler-Zeitung, Charlottenburg, C. Neubauer.
DVL Das deutsche Volkslied, Wien, Dr. J. Pommer.
Et Etude, Philadelphia, Theo. Presser
FM Finsk Musikrevy, Helsingfors, Aktiebolaget Handelstryckeriet.
GBl Gregorius-Blatt, Düsseldorf, L. Schwann.
GBo Gregorius-Bote, ibid.
GM Le Guide Musical, Bruxelles, 7, rue Montagne des Aveugles.
GR Gregorianische Rundschau, Graz, Buchhandlung »Styria«.
H Das Harmonium, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
HKT Hamburger Konzert und Theater-Zeitung, Hamburg, J. A. Böhme, Neuerwall 35.
K Kirchenchor, Frastanz, F. J. Battlogg.
KCh Kirchenchor, Rötha, J. Meißner.
KL Klavierlehrer, Berlin, M. Wolff.
KTM Theater- und Musikzeitung, Königsberg i. Pr., R. Leupold, Baderstr. 8/11.
KVS Kirchenmusikalische Vierteljahrsschrift, Salzburg, Anton Pustet.
KW Kunstwart, München, G. D. W. Callwey.
L Lyra, Wien, Anton August Naaff.
LM Le Mercure Musical, Paris, 2, rue de Lanvois.
Lu Lutnista. Warschau, Chmielna 27.
LZ Literarisches Zentralblatt, Leipzig, Avenarius.
M Ménéstrel, Paris, Heugel & Cie.
Mc Music, London, 186 Wardour Street.
Mu Music, Chicago, W. S. B. Mathews.
MB Muziekbode, Tilburg, M. J. H. Kessels.
MC Musical Courier, New York, 19, Union Square.
MH Musikhandel und Musikpflege, Leipzig, Verein der Deutschen Musikalienhändler.
MfM Monatshefte für Musikgeschichte, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
MIZ Musik-Instrumenten-Zeitung, Berlin, M. Warschauer.
Mk Die Musik, Berlin, Schuster & Löffler.
MLB Musikliterarische Blätter, Wien VIII, Pazdirék & Ko., Neudeggergasse 20.
MNo Musikal. Novitäten. Warschau, Warecka 15.
MM Monde Musical, Paris, A. Mangeot.
MMG Mitteilungen der Berliner Mozart-Gemeinde, Berlin, Raabe & Plothow.
MMir Musuikainul Mir.
MMR Monthly Musical Record, London, Augener & Co.
MMu Musica e Musicisti. Milano, Ricordi & Co.
MN Musical News, London, 130 Fleet Street.
MNo Musikalische Novitäten, Warschau Warecka 15.
MO Musical Opinion and Music Trades Review, London, 35 Shoe Lane.
MR Musical Record, Boston, Lorin F. Deland.
MRu Musikal. Rundschau, München, Kaulbachstraße 8¹.
MS Musica Sacra, Regensburg, F. Pustet.
MSfG Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
MSt. The musical Standard, London, W. Reeves.
MSu La Musique en Suisse, Neuchâtel, Delachaux & Niestlé.
MT Musical Times, London, Novello & Co.
Mus The Musician, Boston, Oliver Ditson Company.
MW The Musical World (Boston, Arthur P. Schmidt).
MWB Musikalisches Wochenblatt, Leipzig, E. W. Fritzsch.
NM Nuova Musica, Firenze, E. Del Valle de Paz.
NMMZ Neue Militärmusik-Zeitung, Hannover, Lehne & Co.
NMP Neue musikalische Presse, Wien, Arthur E. Bosworth
NMZ Neue Musik-Zeitung, Stuttgart, C. Grüninger.
NZfM Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig, C. F. Kahnt Nachf.
OCh The Organist and Choirmaster, London W., 9, Berner's Street.
OA L'Ouest Artiste, Nantes, 12 Rue Santeuil.
PA Le Progrès Artistique, Paris, 22—23 passage des Panoramas.
PJ Piano Journal, London, W. Rider & Son.
RA Revista Artistica, Sao Paulo (Brasilien), J. de Mello Abreu.
RAD La Revue d'Art Dramatique, Paris, Société d'éditions artistiques et littéraires, librairie Ollendorff, 50, Chaussée d'Antin.
RE Revue Éolienne, Paris, Toledo & Cie.
RM Revue Musicale (Histoire et Critique) Paris, H. Welter, 4 Rue Bernard Palissy.
RMC Revista Musical Catalana, Barcelona.
RMG Russkaij Musijkalja Gazeta, St. Petersburg, Nic. Findeisen.
RMI Rivista musicale italiana, Torino, Fratelli Bocca.
RMZ Rheinische Musik- und Theater-Zeitung. Köln a. Rh., Kölner Verlagsanstalt und Druckerei.
RoM România Musicală, Bukuresti, Str. Olteni 46.
S Signale f. d. musikal. Welt, Leipzig, B. Senff.
Si Siona, Gütersloh, C. Bertelsmann.
Spk Spiewkościelny. Plozk, Russ. Polen. Gouvern. Plozk.
St The Strad, London, E. Shore & Co.
SA Sempre Avanti, Amsterdam, Allert de Lange.
SC Santa Cecilia (Rivista mensuale di musica sacra e liturgica), Torino, Marcello Capra.
SH Sängerhalle, Leipzig, C. F. W. Siegel.
SMT Svensk Musiktidning, Stockholm, Fr. J. Huß.
SMZ Schweizerische Musikzeitung, Zürich, Gebrüder Hug & Co.
SZ Schweizerische Zeitschrift für Gesang, St. Gallen, Zweifel-Weber.
TK Die Tonkunst, Berlin, Ernst Janetzke.
TSG Tribune de St. Gervais, Chevalier Maresq & Co.
TV Tijdschrift der Vereeniging v. N.-Nederlands Muz., Amsterdam, Fr. Muller & Co.
TW Das Tonwort, Elsleben. Carl Eitz.

U	Urania, Erfurt, Otto Conrad.	Z	Zenelap, Budapest, VIII Praterstraße 44.
WCh	Wegweiser durch die Chorgesang-Literatur, Köln, H. vom Ende.	ZfI	Zeitschrift für Instrumentenbau, Leipzig, P. de Wit.
WCR	Weekly Critical Review, Paris, 336 rue St. Honoré.	Zg	Zenevilág, Budapest, L. Hackl.
WKM	Wochenschrift für Kunst und Musik, Wien, Schulerstraße 18.	ZIMG	Zeitschrift der Internat. Musikgesellschaft.
WvM	Weekblad voor Muziek, Amsterdam, Erven Munster & Zoon.	ZOH	Zeitschrift für Orgel- und Harmoniumbau, Graz, Buchhandlung »Styria«.

Abell, A. M. The Pursuit of the Ideal, a Romance of the Violin, MC 51, 8.

Abert. Zur Wiederbelebung alter Studentenmusik, Tag 1905, 27. Aug.

Allihn, M. Die Wasserorgel, ZfI 25, 33.

Alcover, A. M., Pbre. El Cant Gregorià a Mallorca, RMC 2, 20.

Altenburg. Das Tieferstimmen der Holzblasinstrumente, insbesondere der Klarinette, ZfI 25, 35.

Andersson, O. Vården om folkmusiken, Finsk Musikrevy, Helsingfors, 1, 15/16. — En folkmelodis vandring, Finsk Musikrevy, 1905, Sept.

André. Un Théâtre dans une forêt (Montgeon), MM 17, 15/16.

Anonym. Zum 75jährigen Geschäftsjubiläum der Firma J. J. Allgäuer & Zoon in Amsterdam, ZfI 25, 35. — Georges Chevrel †, ZfI 25, 35. — Zur Aufführungsrechts-Frage, DMMZ 27, 36. — Fifty Years of High Achievement by the House of Gable, Musical Courier Extra, New York, 51, 11. — Ein neuer Klavierton, Musik-Instrumenten-Zeitung, Berlin, 15, 51. — Die Kreditliste des Vereins der deutschen Musikalienhändler in Leipzig für das Jahr 1905, MH 7, 44/45. — Zur Aufführungsrechts-Frage. Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger in Wien, MH 7, 46/47. — Drittes Sängerfest des »Verbandes niedersächsischer Männergesangvereine von 1902« (in Northeim) SH 45, 37. — Pfeifen, deren Klang durch Saugen erzeugt wird, DJZ 6, 32. — Den stora sångarfesten i Chicago, SMT 25, 12. — Deutsche Kosmopolitik in der Musikpflege, Deutsche Armee-Musik-Zeitung, Frankfurt a. M. 1, 23 f. — Ist der Nachdruck eines Textbuches zu einer musikalischen Aufführung gestattet? SMZ 45, 25. — Gustave Thalberg, SMT 25, 12. — Die Gegner der Militärmusik, Deutsche Armee-Musik-Zeitung, Frankfurt a. M. 1, 23. — Roubiliac's Statues of Handel, MT 46, 751. — Fligl József, Zenelap, Budapest 19, 17. — Automatische Schallklappe für Pianinos und Harmoniums, ZfI 25, 34. — Stephen Heller über Hector Berlioz, NMZ 26, 23. — (Un membre du Jury). Le Concours Rubinstein, MM 17, 15/16. — (Ein alter geistlicher Freund des Meisters von Bayreuth, zur Erinnerung an dessen Schwanengesang — den Parzifal). Ein Blick in die Geisteswerkstatt Richard Wagners, MWB 36, 36. — Die Morgenandacht des Kirchengesangstages in Rothenburg s. T. 1905 (mit den Musiknoten), Si 30, 9. — A estatua de Carlos Gomes, A arte musical, Lisboa, 7, 159. — O tamboril da Provença, A arte musical, Lisboa, 7, 159. — Unbekannte Briefe Karl Maria von Webers, NMZ 26, 22. — Der 18. deutsch-evangelische Kirchengesangvereinstag (in Rothenburg a. d. Tauber, 17. u. 18. Juli), KL 28, 17. — Berühmte Tonschöpfer bei der Arbeit, Neue Militärmusik-Zeitung, Hannover, 12, 34 ff. — Zur Erziehung des Konzert- und Theaterpublikums, Deutsche Armee-Musik-Zeitung, Frankfurt a. M., 1, 22, 23. — Kinderarbeit im Musikergewerbe, Deutsche Armee-Musik-Zeitung, Frankfurt a. M., 1, 22. — Wolf, J., Geschichte der Mensuralnotation von 1250 bis 1640 (Besprech.), LZ 56, 35. — Kietz, G. A., Richard Wagner in den Jahren 1842 bis 1849 und 1874 bis 1875. (Bespr.), LZ 56, 35. — Denkmäler deutscher Tonkunst. Erste Folge, XII. u. XIII. Bd.: Arien von Heinrich Albert. (Bespr.), LZ 56, 37. — Weinmann, C. Hymnarium Parisiense. (Bespr.), LZ 56, 37. — Josef Jerábek (Biogr. Skizze), MLB 1905, Aug. — Der dritte Band des Universal-Handbuches, MLB 1905, Aug.

Anteros. Mascagni-säsongen å »Costanzi« etc. »Amica«. SMT 25, 12.

Armstrong, W. D. Written Work, Et 23, 9.

Baptista, V. Gluck, A arte musical, Lisboa 7, 159.

Batka, R. Japanische Musik, KW 18, 24.

Beaucaire, G. (Ancien sous-préfet d'Arles). La Farandole provençale, RM 5, 16/17.

Behrend, W. Frédéric Chopin, Illustreret Tidende, Kjøbenhavn, 46, 46.

Berlioz, H. Komponistenleiden. Brief an Liszt. (Aus den »Memoiren«), S 63, 50.

Beyer, J. Heinrich Bulthaupt, NMZ 26, 23.

Borren, Ch. van den. Le »Sentiment de la Nature« en musique, CMu 8, 18.

Bouyer, R. Petites notes sans portée: De Claudio Monteverde à Umberto Giordano, M 71, 35.
— Petites notes sans portée: Les Troyens à Orange et le destin des Troyens, M 71, 37.
— Petites notes sans portée: Une nouvelle salle de concerts, M 71, 38ff.
Bradley, O. European Letter, The Musician, Boston, 10, 9.
Braungart, R. Regieprobleme im Nibelungenring, Musikal. Rundschau, München 1, 1.
Broadley, A. Prodigies in Music, MO 28, 336.
Brounoff, P. Wagner and Strauß, MC 51. 9ff.
Caligula: Zeit- und Streitfragen im Musikleben. Diskrete Anschauungen eines Unbeteiligten, I. Kritikerbesuche, NZfM 72, 38.
Castella y Raich, G. Igualada. Comparsas o Balls Populars, RMC 2, 20.
Chybiński, A. Richard Wagnerfestspiele in München I., Lemberger Gazette (poln.), Lemberg, 1905. 187/188.
— Das neueste Buch über Chopin (Bespr. d. Werkes von Leichtentritt), Lemberger Gazette 1905, 207/208.
— Die Musik in München, Lu 1905, 4—10.
Cinotti, E. Il Congresso Internationale di Scienze Storiche, La Cronaca Musicale, Pesaro, 9. Agosto.
Colles, H. C. A Motet for Four Choirs (Benevoli) MO 28, 336.
Combarieu, J. Le salon en musique, RM 5, 16/17.
Conrat, H. Erinnerungen eines »old amateur«, AMZ 32, 37.
— Gekrönte Musiker, NMZ 26, 22.
Curzon, H. de. Les Lieder et Airs détachés de Beethoven, GM 51, 36/37, 38/39.
D., C. Aux arènes de Béziers: Les Hérétiques, de Ch. Levadé, CMu 8, 18.
Deichmann, C. Richard Bartmuss, Tagesfragen, Bad Kissingen, 14, 8.
Diensis, L. Correspondance de Londres, CMu 8, 16/17.
Dittberner, J. Die Bachpflege im evang. Gottesdienst und Bach's Choralgesänge, Fliegende Blätter d. evang. Kirchenmusik-Vereins in Schlesien 37, 6.
Doire, R. Les fêtes d'Orange: Les Troyens; — Méfistofele; — Jules César CMu 8, 16/17.
Dotted crotchet. A visit to Christ's Hospital, MT 46. 751.
Dubitzky, F. Unwahrheit und Dichtung in der Musikgeschichte, BfHK 9, 12.
— Wie vermindern wir die »Schrecken« der Versetzungszeichen? RMZ 6, 18.
Dubitzky, F. Die Widmung und ihre Beziehung zum Kunstwerk, RMZ 6, 19.
— Kontrapunkt, Neue Militärmusik-Zeitung, Hannover, 12, 31ff.
Egli, J. Die Auswahl von Wettstücken für Blech- und Harmoniemusik, Die Instrumentalmusik, Zürich 6, 9.
Elson, A. Club Programs from all Nations, IV. Italy, The Musician, Boston, Vol 10, 9.
Elson, L. C. The Emancipation of the Musician, Et 23, 9.
Ergo, E. Ideale Transpositie en het aanleeren daarvan, WvM 12, 35, 36.
Faltin, R. Eine Soiree bei Richard Wagner, Mk 4, 23.
Fantasio. De Nederlandsche opera's en de operavertalingen, Cae 62, 9.
Felder, E. Frauenzauber in der Musik, Die Wage, Wien, 8, 31/33.
Fink, H. T. The Education of the Great Masters, II., Et 23, 9.
Flodin, K. Albert Edelfelt †, Finsk Musikrevy, Helsingfors, 1, 15/16.
Freimark, H. Hausmusik, BfHK 9, 11.
Friedrichs, E. Die Musik und die Psycho-Physiologie, AMZ 32, 36.
G., C. Simon Dach und die Musik, Daheim, Leipzig, 41, 50.
Gates, W. F. A Practical Side to Sociability, Et 23, 9.
Geißler, F. A. Friedrich Brandes, Daheim, Leipzig, 41, 50.
Gloger, S. Singt noch das polnische Volk? Lu 1905, 1—4.
— Die polnischen historischen Gesänge aus dem Ende des 16. Jahrhunderts, Lu 1905, 6ff.
Göhler, G. Aus den Schriften und Briefen von Franz Liszt, KW 18, 23.
Goetschius, P. The Elements of Counterpoint. Lesson VI., The Musician, Boston, 10, 9.
Golther, W. Glasenapp's Wagnerbiographie in neuer Auflage, NMZ 26, 23.
Gräflinger, F. Beiträge zum Studium des Menschen Bruckner, NMP 14, 17.
Grant, V. Scrap-Books for children, The Musician, Boston, 10, 9.
Grell, Fr. Zur Schulgesangsreform, KL 28, 18.
Guilford, C. C. How to teach the Staff, The Musician, Boston, 10, 9.
H., W. Georg Capellen: Die musikalische Akustik als Grundlage der Harmonik und Metrik. (Bespr.). Si 30, 9.
Hagemann, C. Von Pariser Opernkunst. Eine Regiestudie, Mk 4, 23.
Hahn, A. Münchner Festspiele 1905, NMZ 26, 23.
Halliday-Antona, A. An Afternoon with Verdi, The Musician, Boston, Vol 10, 9.

Harris, A. Professor Prout's Table of Root Progressions. Some Notes and a Tabular Analysis, MMR 35, 417.

Herbert, W. von. The Music of the Balkan Gipsies, MMR 35, 417.

Heuler, R. Pater Hartmann von An der Lan-Hochbrunn, O. F. M. Sein Leben und Schaffen, BfHK 9, 11, 12.

Heuß, A. Wagnerzyklen, Brücke zur Heimat, Leipzig, 1905, Aug.

Hiller, G. Schillerfeier bei Augusta Götze, KL 28, 16.

Hirschberg, L. Bettina und die Musik, Mk 4, 23.

Hoeßlin, J. K. v. Griechisches Musikleben. Das Konservatorium zu Athen NMZ 26, 23.

Hood, M. A. T. As Teacher to Teacher Et 23, 9.

Horn, P. Die deutsche Polierkunst und derExport von Musikinstrumenten, Musik-Instrumenten-Zeitung, Berlin, 15, 51.

Houssaye, H. Les Représentations wagnériennes de Munich, CMu 8, 18.

Howe, W. Behind the Scenes with the French Ballet, The Musician, Boston, Vol 10, 9.

Järnefelt, A. Intryck från musikfester i Tyskland, Finsk Musikrevy, Helsingfors, 1, 15/16 ff.

Jaffé, R. Peter Cornelius, Die Gegenwart, Berlin 67, 32/33.

Johannsen. Die Orgel der Jacobikirche in Stettin, Zfl 25, 34.

John-Laugnitz, A. Neue Beiträge zur chinesischen Musikästhetik, AMZ 32, 34/35.

d'Indy, V. L'Art en place et à sa place (acabament). Traducció d'E. Suñol, RMC 2, 20.

Israfel. Marie Hall, The Musician, Boston, 10, 9.

Judson, A. L. The Summer Music Festival in America, Et Vol 23, 9.

K., C. Princesse Rayon de Soleil, au Théâtre royal de la Monnaie, GM 51, 38/39.

K., H. Das Winzerfest in Vevey, NMZ 26, 23.

Karr, L. Speech and Song, The Musician, Boston, 10, 9.

Kastner, R. Münchener Festspiele 1905, I. MRu 1, 2.

Kesser, H. Musikalisches aus der Schweiz, Musikalische Rundschau, München, 1, 1.

— Die symphonische Tondichtung, NMZ 26, 23.

— Das Winzerfest in Vevey, NZfM 72, 37.

Kl., H. Die Lage der Musiker in den Kurorchestern, DMZ 36, 35, 36, 37.

Kleefeld, W. Der Anteil der Frau an der musikalischen Kultur, Velhagen & Klasings Monatshefte, 20, 1.

Kleffel, A. Felix Weingartner und seine neuesten Werke, AMZ 32, 34/35.

Kobbé, G. Franz Liszt and his Carolyne, North American Review 1905, Nr.181/182.

Kohlrausch, R. Geburts- und Wohnstätten deutscher Dichter und Komponisten. 7. Das Mozarthaus in München, BW 7, 22.

Kohut, A. Christian Kalkbrenner, ein Gedenkblatt zu seinem 150. Geburtstage RMZ 6, 19.

Komorzynski, E. v. Schuberts Messen, NMZ 26, 22.

— Anton Bruckner, Finsk Musikrevy 1905, Sept.

Krause, E. Die Notlage unserer Zivilberufsmusiker und die Gründung eines Neuen Hamburger Konzertorchesters, DMZ 36, 34.

L. Liegnitzer Musikfest, Fliegende Blätter des evang. Kirchenmusik-Vereins in Schlesien, 37, 6.

L., W. Hupfeld's Phonola-Künstlerrollen, H 1905, 9.

— Die Koloristik in der Harmonium-Literatur, H 1905, 9.

Lagus, E. Finska teatern som konsertlokal, Finsk Musikrevy, Helsingfors, 1. 15/16.

Lampas, K. Bedeutung und Behandlung des evang. Kirchenliedes im Religionsunterricht. Zeitschr. f. d. evang. Religionsunterricht 16, 4.

Landshoff, L. Eine neue Chopinbiographie (Leichtentritt), NZfM 72, 38, 39.

Law, F. S. Brief Biographies of Pianists. Adolph von Henselt, The Musician, Boston, 10, 9.

Lawrence, J. The Requiem, MO 28, 336.

Le Braz, A. La Chanson bretonne, RM 5, 16/17.

Leonard. Feest in de Beemster, MB 20, 36.

Leßmann, O. Die Wagner-Festspiele im Prinz-Regenten-Theater zu München 1905, AMZ 32, 34/35.

Louis, R. Felix vom Rath †, Münchner Neueste Nachr. 58, 403. Musikalische Rundschau, München 1, 1.

— Nietzsche's Briefwechsel mit Bülow, Senger und M. v. Meysenbug, MRu 1, 2.

M. v. Nieuwe uitgaven: Franz Liszt, VIII. Band (Bespr.) Cae 62, 9.

Macdonald, J. K. Letters to Young Music Teachers. I. Rhythm and Form. The Musician, Boston, 10, 9.

Maecklenburg, A. Das musikalische Gehör und d. musikpädagogische Bedeutung und Methode des Musikdiktats, Mk 4, 23.

Manchester, A. L. 12 Lessons in the Fundamentals of Tone Production. Lesson XI, The Musician, Boston, 10. 9.

Mangeot, A. La Fête des Vignerons, MM 17, 15/16.
— A Orange, MM 17, 15/16.
Marsay, A. de. Aux bords du Rhin: Les Festspiele de Cologne, CMu 8, 16/17.
Mathews, W. S. B. On certain desirable betterments in Piano-Playing and some notable difficulties attending, The Musician, Boston, 10, 9.
— On the Necessity of Better Music in Teaching, Et 23, 9.
Matras, M. Music as Medicine, MMR 35, 417.
Maubel. Un livre sur Schumann (Schumann, sa vie et ses œuvres, par MM. Louis Schneider et Marcel Mareschal), CMu 8, 16/17.
Mauclair, C. La »Debussyte«, CMu 8, 18.
Mello, C. de. Frey Manuel Cardoso, A Arte Musical 7, 160,
Méraly, J. Les idées de Nietzsche sur la musique, Le Mercure Musical, Paris, 1, 8.
Milligen, S. v. Johann Sebastian Bach's leejaren, bij zijn broeder Johann Christoph, Cae 62, 9.
Mitawa, L. Das russische Volkslied, Mk 4, 23.
Mojsisovics, R. v. Theorieunterricht an Konservatorien, I., MRu 1, 2.
Morold, M. Goethe und Richard Wagner, MWB 36, 34—36.
Morton, F. H. Sight in Piano Playing, Et 23, 9.
N., H. Een Nieuwe Nederlandsche Opera, WvM 12, 34.
N.—n, A. Ivar Hedenblad (Musikdirektor der Universität Upsala), MLB 1905, Aug.
— Michel'angelo Lambertini, MLB 1905, Aug.
Nef. Dr. Alfred Volkland †, SMZ 45, 24.
Neisser, A. Die Anerkennung der deutschen Musik in Frankreich, Musikalische Rundschau, München, 1, 1, 2.
Neumann, A. Forckhammer, Ejnar.: Bayreuth und die Parsifal-Aufführung in Amsterdam. (Besprech.), MLB 1905, Aug.
Niggli, A. Das Eidgenössische Sängerfest in Zürich, NMZ 26, 22.
Novacek, V. Richard Strauß, Finsk Musikrevy, Helsingfors, 1, 15/16.
Offenbach, J. Ein Walzer (Skizze), AMZ 32, 37.
P., M. Aux arènes de Nîmes, CMu 8, 18.
Patterson, A. Student's Column. The Mystery of Rhythm. MO 28, 336.
Pazdirek, F. Der Kampf um die Verwertung der musikalischen Aufführungsrechte, DMMZ 27, 35.
— Die »Internationale Musikverlags-Gesellschaft Pazdirek & Co.«, MLB 1905, Aug.
Peïtavi, P. S. Les chansons populaires bulgares, Le Mercure Musical, Paris 1, 9.
Platzbecker, H. Tonsetzer der Gegenwart. X.: Reinhold Becker, NZfM 72, 35/36.
Pogátschnigg, Guidó. A szombathelyi dalosverseny, Zenelap, Budapest, 19, 17.
Polignac, A. de. Pensées d'ailleurs: le »Jeune Compositeur« et le »Spectateur amusé«, Le Mercure Musical, Paris 1, 8.
Poller, A. Zur gegenwärtigen Lage des Geigenbaues in Wien, Zfl 25, 34.
Prümers, A. Dramatische Kleinkunst, NMP 14, 17.
— Mehr Hausmusik, H 1905, 9.
Quittard, H. L'air à voix seule; ses origines, RM 5, 16/7.
R. Die Erziehung zum Künstler, RMZ 6, 19.
Renz, W. Leopold Mozart als Komponist, Mk 4, 23.
— **ri.** Randglossen zum Stundenchor SMZ 45, 24.
Riemann, L. Der akustische Einfluß der alten und heutigen Klaviere auf die Kompositionstechnik, KL 28, 16 ff.
Robinson, L. Public School Music as a means of culture in the Community, The Musician, Boston, 10, 9.
Rolland, R. La Musique en Italie, RM 5, 16/17.
Rückert. Das ursprüngliche Projekt der Choranlage für die Pauluskirche in Darmstadt, Monatsschrift f. Gottesdienst u. kirchl. Kunst 10, 8.
Sadger, J. Ein genialer Trunkenbold (Christian Daniel Friedr. Schubart), Allgemeine Zeitung. Beilage, 1905, 176/77.
Saint-Saëns, C. Antoine Rubinstein, MM 17, 15/16.
Schering, A. Gustav Mahler als Liederkomponist, NZfM 72, 35/36, 37.
Scheuing, P. Warenhaus-Musikalienhandel. Avis für Musikverleger, die Warenhäuser zur Einhaltung des Ladenpreises zu zwingen, MH 7, 40/41; 42/43.
Schjelderup, G. Wagners stora kärlek, Finsk Musikrevy, Helsingfors, 1, 15/16 ff.
Schmitz, E. Die Münchener Festspiele 1905, S 63, 50.
Schweikert, F. Dem Andenken Robert Eitners, NMZ 26, 22.
Serres, L. de. Reponse à Willy, Le Mercure Musical, Paris 1, 8.
Shedlock, J. S. Edward Grieg, MMR 35, 417.
Sibmacher Zijnen, W. N. F. Muziek in Zwitserland, Cae 62, 9.
Simboli, R. Giacomo Puccini; how he lives and works, The Musician, Boston, Vol 10, 9.
Smend. Der 18. deutsche evang. Kirchengesangstag in Rothenburg o. d. T., MSfG 10, 8.

Sonne, H. Der 18. deutsch-evang. Kirchengesangsvereinstag (Rothenburg o. d. T.), BfHK 9, 11.

Spiro, Fr. Modest Tschaikowsky: Das Leben Peter Tschaikowskys (Bespr.), S 63, 47.

Squire, Belle. Music Teaching as a Profession and a Business, Et 23, 9.

Stephani, H. Der Stimmungscharakter der Tonarten, Mk 4, 13. DMMZ 27, 36.

Stier, E. Tonsetzer der Gegenwart. XII. Hans Sommer, NZfM 72, 39.

Stoecklin, P. de. La »Fête des Vignerons«, à Vevey, CMu 8, 16/17.

Storck, K. Musik in Deutschland, Westermann's Monatshefte, Aug. 1905.

— Eine deutsche Sängerin (Hermine Spies), Der Türmer, Stuttg., 7, 12.

— Die Einheit in Richard Wagner's Schaffen, KL 28, 17, 18.

Sutherland Edwards, H. Operatic Geography, MMR 35, 417.

—t. In trinitate vobus! (Jeremiade eines deutschen Musikalienhändlers), MLB 1905, Aug.

Tappert, W. Komm' Karline, komm'! Ein internationaler Gassenhauer, RMZ 6, 19.

Teibler, H. Die Wagner-Festspiele im Prinz-Regenten-Theater zu München, AMZ 32, 34/35.

Teneo, M. Miettes historiques: La morte vivante, Le Mercure Musical, Paris, 1, 9.

Thiessen, K. Oscar Fried, op. 2: Adagio und Scherzo; op. 9: »Verklärte Nacht« von Dehmel (Bespr.), S. 63, 47.

— Max Reger und seine neuesten Kammermusikwerke, NMZ 26, 22.

Thoma, R. »Neue Gesangsmethoden«, BfHK 9, 11.

Tiersot, J. Berlioziana: Roméo et Juliette, M 71, 35.

— Berlioziana: Symphonie funèbre et triomphale, l'Apothéose, M 71, 36f.

Tiersot, J. Berlioziana: Ouverture de Waverley, M 71, 38.

d'Udine, Jean. Question de Formes, CMu 8, 16/17.

V., G. A. v. Wedstrijd van den Bond van Christel. Harmonie- en Fanfarecorpsen in »Musis Sacrum« te Dordrecht, MB 20, 34.

Vianna da Motta, J. Richard Wagner als Dichter, AMZ 32, 36.

— Peter Cornelius' literarische Werke, KL 28, 17.

— Neue kleine Partituren, KL 28, 18.

Villanis, L. A. La vita artistica nel Liceo Rossini, La Cronaca Musicale, Pesaro, 9, Agosto.

— L'ora che passa e il verismo sulla scena lirica, La Cronaca Musicale, Pesaro, 9, Agosto.

Villermoz, E. Der alte Freund. Satire. S 63, 48.

Voigt, A. Zum Kapitel der Vogelstimmen in der Musik, RMZ 6, 18.

Walters, B. F. A Short Talk on »Voice Placing« MC 51, 9.

Waltershausen, H. v. Das 1. elsaß-lothringische Musikfest, MRu 1, 2.

Watson, B. H. Jeffery J. Gilbert, The Violin Times, London 12, 142.

Weber, J. R. Modern Practical Pianoforte Technique, The Musician, Boston, 10, 9.

Weinmann, K. Gregorian. Choral und Grammophon, Hochland, München, 2, 11.

Whitmer, T. C. Ways and Means for the Development of Music in Small Towns, Et 23, 9.

Wilhelm, E. Der Berater im Musikverlage, NZfM 72, 37.

Wilson, H. J. Musical Breadth in the Public Schools, The Musician, Boston, 10, 9.

Y. Mozart in Neapel, Frankfurter Zeitung 1905, Nr. 198.

Zobel, E. Vor 35 Jahren (Zum Sedanfeste), DMMZ 27, 35.

Buchhändler-Kataloge.

R. Bertling, Dresden, Victoriastr. 6. Lagerkatalog Nr. 54. Musikliteratur des Altertums, des Mittelalters und der neuern Zeit bis Ende des 18. Jahrhunderts. Kirchengesang. Weltliche Musik. Manuskripte und seltene Musikalen in Drucken aus dem 16. bis ins 18. Jahrhundert. Joh. Rud. Ahle, Banchieri, Böhmische Brüder-Gesänge, Krzystof Borek, Pierre Cadeac, Pierre Certon, Corelli, Claude Goudimel, Jos. Graff, Jac. von Grünenwald, Jean Herissant, Orlandus de Lassus, Leonhard Lechner, Friedrich Lindner, Jean Maillard, Nicolas de Marle, Theof. Muffat, Annibal Orgas, Paligonius, Matthias Pottier, Responsoria. Noribergae 1572, Vulfran Samin, Claudio de Sermisy, Tomacz Szadek und andere. Lagerkatalog Nr. 55. Musikliteratur des 19. Jahrhunderts, u. a. darin enthalten eine reiche R. Wagner-Sammlung. Autographen.

Breitkopf & Härtel, Mitteilungen Nr. 82. Interessieren wird besonders, daß Wagner's »Tristan und Isolde« nächstens in Partitur-Taschenausgabe erscheint. Von den »Meisterwerken deutscher Tonkunst« werden ebenfalls nächstens die ersten Hefte herauskommen. Ein neuer Band der Denkmäler mit Werken von Hieron. Prätorius ist im Stich. Über die von Hugo Riemann Sammlung »Collegium musicum« handelt ein besonderer Abschnitt. Neu sind zwei Kantaten-Torsos von Joh. S. Bach, rekonstruiert von B. Todt. Angekündigt sind Tinel's Te deum, Weingartner's Lieder (8 Bde.) in neuer Ausgabe usw. Die Purcell-Gesellschaft hat als 14. Bd. Geistliche Musik, Teil 2, herausgegeben, von Frankreich liegt von »Les plus anciens monuments de la musique française« der letzte Band des »Mélanges de Musicologie critique« vor.

Neue Kataloge und Verzeichnisse:

Carl Loewe's Werke. Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder u. Gesänge. (Mit Loewe's Bildnis).

Edgar Tinel's Werke. (Mit biogr. Abriß und Bildnis des Autors).

Adolf Wallnöfer. Seine Lieder und Gesänge. (Mit kurzer Biographie u. Bildnis des Autors.)

Volksausgabe Breitkopf & Härtel 1905/6.

Neue und neubearbeitete Orchesterwerke. 12 S. 8⁰.

W. Harold & Co, London W. C. 201 A, Shaftersbury Avenue. Catalogue Nr. 23 of Music and musical literature (ancient and modern) second hand.

P. Pabst, Leipzig. Verzeichnis von Richard Wagner's Werken, Schriften und Dichtungen, deren hauptsächlichsten Bearbeitungen, sowie von besonders interessanter Literatur, Abbildungen, Büsten und Kunstblättern, den Meister und seine Kunstschöpfungen betreffend.

Wm. Reeves, London W. C., 83, Chermig Cross Road. Catalogue Nr. 123 of old und new music and musical books for sale.

C. F. Schmidt, Heilbronn a. N. Katalog Nr. 324. Bücher über Musik. Antiquariat, darunter manch seltenere Bücher.

J. Taußig, Prag, Kl. Ring 144. Antiquariatskatalog Nr. 133. Musik. I. Musikgeschichte u. Musikästhetik. II. Musikgeschichtliche Monographien nach Völkern und Ländern. III. Musikerbiographien u. Portraits. IV. Musiktheorie. V. Instrumentation. VI. Gesang. VII. Kirchenmusik.

Berichtigung. Die Schlußnote des ersten Musikbeispiels auf S. 494, Zeitschrift VI, in dem Aufsatz »Die alte Choralpassion« etc. heißt **g**, nicht e.

Fragen.

I. Einer russischen Notiz zufolge sollen in einer deutschen Monatsschrift (im Oktober oder November 1904) Briefe von Anton Rubinstein an seine deutschen Freunde gedruckt worden sein, darunter einer vom 6. Dez. 1880 an Frau Konzertdirektor Hermann Wolff. Wer kann mir diese Zeitschrift nennen?

II. 1895 fand in Bremen die Aufführung der geistl. Oper »Christus« statt, 1892 in Prag die der Oper »Moses«. Auch die königliche mus. Hochschule zu Berlin soll dank der Frau v. Siemens im vorigen Jahre (1904) Bruchstücke aus dem Christus zu Gehör gebracht haben. Ich bedarf zu einer Arbeit dringend verschiedener Kritiken hierüber — sei es aus Tages- oder Musikzeitungen.

Für Zusendung von Beantwortungen der Fragen wäre sehr dankbar

Nic. D. Bernstein, Ligowo b/Petersburg, Dernowaja 19.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Ortsgruppen.

London.

At the Musical Association meetings of 1904—5 season, held at Messrs. Broadwoods', Conduit Street, the following papers were read. In all cases chairman and lecturer take part in "discussion": — (A) 15 Nov. 1904, Mr. W. Shakespeare on Singing as an Art, Dr. W. H. Cummings in chair. — (B) 13 Dec. 1904 Dr. T. H. Yorke Trotter on National Music and Rhythm, Mr. F. Gilbert Webb in chair, discussion by Messrs. Borland, Maclean and McNaught. — (C) 10 Jan. 1905 Mr. W. W. Starmer on Continental Chimes, Mr. T. L. Southgate in chair, discussion by Messrs. Croger, Hinton, Maclean and Webb. — (D) 14 Feb. 1905, Dr. Markham Lee on Cadences and

Closes, Dr. Yorke Trotter in chair, discussion by Messrs. Langley, Maclean, Southgate and Statham. — (E) 14 March 1905, Miss Lucy Broadwood on The Collecting of English Folk-songs, with vocal illustrations by the lecturer and Mr. J. Campbell McInnes and instrumental by Mr. C. A. Lidgey, Dr. W. H. Cummings in chair, discussion by Mrs. Newmarch and Messrs. Fuller Maitland and Southgate. — (F) 4 April 1905, Mrs. Newmarch on The Development of Russian National Opera, Vth paper, vocal illustrations by Miss Grainger Kerr and Mr. Seth Hughes, instrumental by Mr. Rich. Epstein, Dr. Maclean in chair, discussion by Messrs. Cobbett, Edgar, Thelwall and Yorke Trotter. — (G) 9 May 1905, Mr. F. Gilbert Webb on The Higher Aspects of Musical Form, Dr. Maclean in chair, discussion by Sir F. Bridge and Messrs. Southgate and Yorke Trotter. At this meeting Mr. Thos. Strevens exhibited a new low viola instrument which he called "Violten", played on by Mr. Lockyer, discussion by Messrs. Cobbett, Croger and Southgate. — (H) 13 June 1905, Dr. A. Somervell on The Basis of the claims of Music in Education, Dr. Shinn in chair, discussion by Messrs. Bonner, Croger and Southgate. **J. Percy Baker,** Secretary.

Neue Mitglieder.

Abraham, Dr. Otto, Berlin, Alte Jakobstraße 77.
Autcliffe, Herbert, Sheffield, 136 Brookesmoon Road.
Calmus, Frl. Georgy, Berlin, Hohenzollernstraße 3.
Esposito, Dr. Dublin, St. Andrews, Serpentin Avenue, Balls Bridge.
Hoffmann, Max, Pfarrer, Culmitzsch bei Berga a. d. Elster (Sachsen-Weimar).
Jäger, Frau Hertha, Wien III, Hauptstraße 140.
Kinkeldey, Otto, Berlin W. 30, Winterfeldtstraße 20, III.
Knorosowski, J. M., Redakteur von »Teatralnaja Rossia« Newski 100.
Krebs, Prof. Dr. Carl, Friedenau-Berlin, Niedtstraße 25.
Richard Wagner-Museum, Bibliothekar Dr. W. Nicolai, Eisenach, Waisenstraße 8.
Schulz, Dr. Gottfried, Sekretär a. d. K. Hof- u. Staatsbibliothek, München, Giselastr. 2 0 r.
Vogeleis, Martin, Behlenheim, Post Wiwersheim i. Elsaß.
Weber, Professor Wilhelm, Augsburg, Frohsinnstraße 12.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Ettler, Carl, Leipzig, jetzt Moritzstr. 13.
Janowa, M. W., Konzertsängerin, St. Petersburg, Snamenskaja Uliza 31.
Timofew, Grig. Nic., Musikschriftsteller, St. Petersburg, Snamenskaja Uliza 31.

Inhalt des gleichzeitig erscheinenden

Sammelbandes.

Hortense Panum (Kopenhagen), Harfe und Lyra im alten Nordeuropa.
Zdeněk Nejedlý (Prag), Magister Záviše und seine Schule.
J.-G. Prod'homme (Paris), Les Musiciens Dauphinois.
Wilibald Nagel (Darmstadt), Johann Heugel (ca. 1500—1584/5).
Tobias Norlind (Gotland), Ein Musikfest zu Nürnberg im Jahre 1649.
Ernst Praetorius (Charlottenburg), Ein unbekanntes Erstlingswerk Johann Eccard's.
Arno Werner (Bitterfeld), I. Die thüringer Musikerfamilie Altenburg. II. Briefe von Johann Wolff Franck, die Hamburger Oper betreffend.
Max Seiffert (Berlin), Zur Biographie Joh. Adolph Hasse's.
Johannes Wolf (Berlin), Zur »Geschichte der Mensuralnotation«.
Otto Abraham und Erich M. von Hornbostel (Berlin), Über die Harmonisierbarkeit exotischer Melodien.
Kleine Mitteilungen.

Ausgegeben Anfang Oktober 1905.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Leipzig, Czermaks Garten 16.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36.

////ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT.

Heft 2. Siebenter Jahrgang. 1905.

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 ℳ.

Gabriel Fauré.

M. Gabriel Fauré, qui vient de pendre possession de ses nouvelles fonctions de directeur du Conservatoire de Paris, se distingue tout d'abord de la généralité des musiciens français par le fait qu'il n'a pas conquis ni cherché la célébrité au théâtre. Il n'a pas écrit un seul opéra ou opéra-comique, et nous n'avons jamais entendu, en dehors du concert, que quelques pages de musique de scène qu'il a composées pour l'Odéon et pour le théâtre antique[1]) de Béziers. Il n'a même pas produit de symphonie, ou du moins, s'il en a abordé le genre, il n'a jamais fait entendre au public que de simples fragments. Son domaine est donc essentiellement celui de la musique intime: deux quatuors, une sonate, de nombreuses compositions instrumentales, principalement pour piano, de plus nombreuses mélodies vocales, voilà, avec quelques compositions religieuses — comme un Requiem, d'un sentiment tout intime aussi — tout l'ensemble de son bagage, d'ailleurs important par le nombre d'œuvres, important surtout par leur qualité. M. G. Fauré apparaît donc ainsi comme appartenant à la noble lignée des Schumann et des Schubert: cela est vraiment une nouveauté en France, où, avant lui, les meilleurs maîtres ne s'étaient illustrés que par des opéras, ou, comme Berlioz, par des œuvres d'une brillante et large extériorité; et je ne vois guère, entre ceux qui ont pu lui montrer la voie parmi nous, qui son maître Camille Saint-Saëns (pour la gloire de qui Samson et Dalila a d'ailleurs fait bien plus que les plus belles compositions instrumentales), et César Franck, aux côtés de qui nous l'avons longtemps vu produire et progresser paralèllement.

La biographie de M. Gabriel Fauré peut tenir en très peu de lignes. «Heureux, dit-on, les peuples qui n'ont pas d'histoire!» S'il en est de même pour les hommes, M. Fauré est un homme heureux. Voilà vingt ans et plus que nous l'avons amicalement suivi dans sa carrière, — d'abord à la Société nationale de musique, d'où est sorti tout le mouvement dit «avancé» qui se prononce si énergiquement aujourd'hui; — puis au Conservatoire, où, depuis environ dix ans, il est professeur de composition; — dans les cercles mondains, où il ne lui déplait pas de fréquenter, et où son art est tout particulièrement apprécié, — à son orgue de la Madeleine, — enfin dans les théâtres

1) Pseudo-antique (Réd.).

et les concerts, dont il suit assidûment les exécutions pour en rendre compte comme critique musical au Figaro. Nous pouvons dire que sa vie, exempte d'incidents et d'anecdotes, se confond avec son travail, exécuté toujours avec la même application calme et souriante, en conformité avec la progression naturelle qui, d'un art délicat dès le début, l'a conduit aux raffinements auxquels nous le voyons se plaire aujourd'hui.

Ses origines nous font connaître cependant une particularité intéressante, et qu'il nous plaît de signaler: cet artiste éminemment aristocratique est né dans un milieu tout populaire, parmi des éducateurs du peuple; son père était simple inspecteur primaire dans une petite ville de la région des Pyrénées, Pamiers, lorsqu'il y naquit le 13 mai 1845. Trois ans plus tard, il y eut un avancement dans la famille: le père était nommé directeur de l'Ecole normale d'instituteurs primaires à Foix, ville qui, pour être chef-lieu du département, n'a pas beaucoup plus d'importance que celle d'où il sortait. C'est dans ce milieu provincial, au milieu des montagnes, si loin de Paris, que Gabriel Fauré reçut sa première éducation. Sans modèle, n'ayant jamais été témoin d'autres manifestations d'art que des leçons du professeur chargé d'enseigner aux instituteurs à chanter au lutrin, et pas autre chose (oh! les leçons de musique dans les écoles françaises au milieu du XIXe siècle, quel souvenir!), par la seule impulsion de sa nature en un mot, et au grand étonnement de ceux parmi lesquels il vivait, il manifesta des aptitudes musicales si évidentes, disons mieux: si impérieuses, qu'il y fallut céder. Il fut donc, enfant encore, envoyé à Paris, où il étudia pendant plus de dix années à l'Ecole de musique religieuse fondée par Niedermeyer. Ainsi, ce directeur du Conservatoire de Paris n'est pas sorti du Conservatoire! Il n'a pas eu le prix de Rome, et il n'est pas de l'Institut! Le cas est assez rare — il est unique — pour qu'on le signale comme vraiment significatif. Au reste, si M. Fauré n'a pas eu le prix de Rome, c'est qu'il ne s'est pas présenté au concours, — et cette raison, apparemment, paraîtra suffisante . . . Mais il avait pour maître un artiste qui, jeune encore, déjà connu comme un brillant virtuose, avait été nommé professeur de piano à l'Ecole Niedermeyer: il n'était autre que M. Camille Saint-Saëns. Or celui-ci, dans le même temps, se présentait par deux fois au concours de Rome, sans y avoir jamais pu obtenir aucune récompense. La dernière fois qu'il concourut, le prix fut décerné à un certain Sieg . . . Mais revenons à M. Fauré qui, n'ayant qu'une dizaine d'années de moins que M. Saint-Saëns, n'a jamais cessé de trouver en son ancien maître un ami. Ayant terminé ses études en 1865, il accepta d'abord la place d'organiste dans une église de Rennes. Il n'y resta que peu d'années et revint en 1870 à Paris, qu'il ne quitta plus; ayant pris part, comme engagé volontaire, à la défense de la ville assiégée, il fut tour à tour organiste-accompagnateur à Notre-Dame de Clignancourt, à Saint Honoré d'Eylau, à Saint-Sulpice et à la Madeleine, où il fut d'abord suppléant de M. Saint-Saëns au grand orgue, ensuite maître de chapelle, enfin organiste titulaire. Sa vie a donc quelque chose d'analogue à celle d'un Bach — plus moderne et plus mondain, — partagée entre le service de son église, son enseignement, et son travail de composition. C'est assurément là, quelles que soient les époques et les mœurs, une bonne préparation à la production d'œuvres fortes et durables. — Nous avons résumé plus haut, en quelques lignes, ce que fut la vie de M. Fauré depuis l'époque où nous nous arrêtons ici.

Son œuvre, avons-nous dit, est importante par le nombre des compositions: elle ne s'élève pas, à l'heure actuelle, à moins du numéro d'Op. 86, représenté par un Impromptu pour la harpe. Un Tantum ergo récemment exécuté pour une fête nuptiale à l'église de la Madeleine, portera sans doute le n° d'Op. 87.

Les premières de ses œuvres, remontant aux environs de 1870, quelques-unes même antérieures, sont des mélodies, nous dirions volontiers, pour quelques-unes, des «romances», encore qu'à l'époque où elles fussent écrites elles représentassent des formes déjà plus recherchées que celles des morceaux de chant qui constituaient alors le répertoire principal de la romance française. Elles ont donné des preuves de leur vitalité en résistant pendant trente ans et plus aux transformations du goût. Le Papillon et la fleur, qui, pour n'être pas la plus originale, a du moins l'intérêt de nous montrer le point de départ du l'auteur, dont elle est l'Op. 1, — Dans les ruines d'une abbaye, — Les Matelots, Sérénade toscane, Barcarolle (ces dernières imitant avec un rare bonheur, en les affinant, les formes des canzone populaires italiennes), le Lamento: la Chanson du pêcheur, une mélopée d'un admirable accent; Lydia, d'un contour pur comme celui d'un chant grec; Au bord de l'eau, d'une exquise intimité, et plusieurs autres morceaux du premier recueil, comprenant jusqu'à l'Op. 8 du compositeur, sont entrés et restent au répertoire de nos chanteurs de salon, et ne tarderont guère à compter parmi les classiques du chant français.

Car, dès son début, M. Fauré s'est affirmé comme un poète en musique. Le choix des vers a toujours indiqué clairement ses préférences. C'était, dans cette première période, à Victor Hugo, Théophile Gautier, Leconte de Lisle, Baudelaire, Sully Prudhomme, etc., qu'il empruntait ses textes, et aucun de ces grands hommes n'aurait pu se plaindre d'avoir été trahi ni mal compris par lui.

Plus tard il trouva des correspondances singulières entre sa nature et le génie poétique de Verlaine, dont il a mis en musique des vers nombreux, et très divers. Certain Cimetière de Jean Richepin, emprunté au recueil poètique: La Mer, lui a inspiré un chant d'une poignante intensité d'expression et d'un contour mélodique admirable. Il a pris le Pelléas et Mélisande de Maeterlinck pour base de composition d'une de ses dernières œuvres d'orchestre, une suite en trois parties qui compte parmi ses œuvres les plus délicates. Notons en passant qu'il n'a jamais cédé au courant qui porte aujourd'hui un grand nombre de nos compositeurs à mettre de la prose en musique: il lui faut, pour déterminer en lui l'inspiration mélodique, des vers, et des meilleurs.

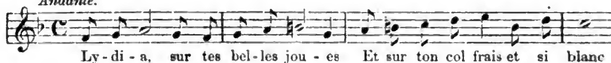
L'œuvre de Verlain, avons-nous dit, a été pour lui une source à laquelle il a puisé abondamment. Il lui a emprunté le texte de plusieurs morceaux de ses Fêtes galantes; et c'est plaisir de noir deux artistes à l'idéal si moderne s'unir ainsi pour faire en quelque sorte du Watteau en musique et en vers, se gardant bien de tomber dans le pastiche, et conservant, sous la forme précieuse que leur suggéra la pensée de cet art charmant du XVIIIe siècle, un esprit et une âme d'un autre temps. L'aimable Madrigal à quatre voix, et, dans la série des cinq mélodies qui forment l'Op. 58, Mandoline, si ingénieusement modulée, sont, dans cette forme dont l'archaïsme voulu se mêle aux recherches les plus récentes, de vrais petits chefs, d'œuvre.

Et, quand le sujet l'impose, la pensée musicale s'agrandit. Voyez, à la fin de la même série, la mélodie: «C'est l'extase . . .» D'une première impression de langueur troublante, la musique s'élève à un accent d'ardeur

passionée, à laquelle l'harmonie participe pour la plus grande part, enveloppant le chant d'accords subtils et expressifs autant que rares.

Voici enfin, toujours avec la même collaboration, une œuvre complète, faite sur le modèle des cycles de mélodies que Schumann écrivit sur les poëmes de Chamisso et d'Henri Heine: la Bonne Chanson, op. 61. Dans cette œuvre, relativement récente, M. Fauré s'est montré sous son aspect le plus complet — je dirais volontiers le plus complexe — de poète musical. Certes, ce n'est plus en lisant cette musique que l'on songerait à qualifier la partie instrumentale, comme autrefois, d'«accompagnement»: d'une écriture très serrée, le piano concerte en quelque sorte symphoniquement avec la voix qui récite, et il faut, pour en interpréter dignement la partie, un exécutant de premier ordre (nous avons vu un virtuose tel que M. Ed. Risler ne pas dédaigner ce role, et, de la sorte, mettre la partie instrumentale de ces lieder au premier plan, qui est le sien). De la sorte, il y a pénétration complète entre les divers éléments de la composition, vers, chant et instrument, et l'œuvre est à la fois savante et d'un sentiment varié, expressif et tout intime.

L'on a pu, dans le développement de ce poème d'amour, relever la présence d'un thème qui est celui d'une des premières mélodies de M. Fauré, Lydia, citée plus haut. Voici les premières mesures de ce chant qu'ont inspiré des vers de Leconte de Lisle du sentiment le plus pur:



Nous reconnaissons ce motif dans la 3me mélodie de la Bonne chanson: «La lune blanche luit dans les bois», une page d'une poésie musicale pénétrante; reproduit de façon parfaitement exacte, il est ici revêtu déjà d'harmonies qui accusent une recherche nouvelle. Il précède et annonce l'invocation amoureuse: «O bien aimée!»



Le voici encore, notablement transformé, dans une mélodie d'un mouvement animé et d'un sentiment ardent, sous ces vers:

Ce cœur uniquement jaloux
De vous aimer et de vous plaire.



Enfin c'est à peine si nous le reconnaissons dans un troisième morceau, N'est-ce pas? servant de commentaire à ces vers:

Nos deux cœurs, exhalant leur tendresse paisible,
Seront deux rossignols qui chantent dans le soir . . .

C'est bien lui cependant, répété en une progression ascendante, avec son intervalle mélodique de quarte augmentée qui donne à la ligne de chant un caractère si particulier:



Ce thème nous apparaît ainsi comme ayant, dans la pensée de l'auteur, un signification intime en même temps que, par ses transformations successives, il nous rend témoins des diverses tendances et évolutions de son art: plein de grâce naturelle à son début, nous le voyons s'affiner et en même temps s'enrichir suivant la logique des choses et le développement des idées.

Une œuvre tout occasionnelle et secondaire nous paraît, par le rapprochement qu'elle impose, prendre une signification qui mérite d'être précisée.

Quand notre Ecole française d'archéologie d'Athènes eût fait la découverte d'un morceau de musique antique, — l'Hymne à Apollon trouvé dans les fouilles le Delphes, — et que M. Théodore Reinach en eût fait la transcription en notation moderne, le chant ayant besoin d'un soutien harmonique pour être présenté au public, ce fut à M. Fauré qu'échut la mission d'en écrire l'accompagnement. Je ne puis m'empêcher d'évoquer ce souvenir en écoutant certaines de ses mélodies. L'on peut dire en effet que, par la forme de son melos, M. Gabriel Fauré est grec. Parfois ses chants donnent une impression effective de tonalité antique. N'en est-il pas ainsi de celle même que des causes toutes differentes nous ont amené à citer ci-dessus, et ne trouvons nous pas dans son mouvement diatonique caractéristique de quarte augmentée sur la tonique (gamme de fa avec si bécarre) un exemple excellent du mode hypolydien? Or nous pourrions multiplier les exemples de ce genre. Et ceci nous paraît d'autant plus intéressant que nous ne croyons pas que l'effet ait été produit par une recherche érudite et objective, mais par une disposition toute spontanée. Si M. Gabriel Fauré est grec, il l'est à l'inverse de ces artistes de la Renaissance qui, croyant s'inspirer d'un idéal antique, ont trouvé les formes d'un art nouveau. Pour lui, c'est sans le chercher qu'il a réalité cet idéal.

Nous avons longuement insisté sur sa musique de chant — sans avoir, tant s'en faut, cité tout ce qui mérite de l'être — parce que l'essence de toute son œuvre nous semble s'en dégager. Nous retrouvons en effet, au point de vue de la forme et du sentiment aussi bien que de l'évolution du style, des qualités semblables dans sa musique instrumentale, dont le répertoire comprend quelques-unes des œuvres qui font le plus d'honneur à notre école française contemporaine. C'est par un simple petit morceau pour violon en sourdine que M. G. Fauré fit sa première incursion dans ce domaine, ou du moins y obtint son premier succès; mais quand sa charmante Berceuse (Op. 16) répandit son nom dans le public musical, il avait déjà en portefeuille sa Sonate pour piano et violon (Op. 12) et son premier Quatuor en ut mineur pour piano et cordes (Op. 15): or ce sont là des compositions de grande envergure. Le quatuor surtout est une œuvre de maître, du style le plus élevé et de la construction la plus savante. L'auteur fit plus tard un autre quatuor (en sol mineur, Op. 45), d'une aussi belle forme, d'un accent plus vibrant encore. Le catalogue de son œuvre annonce aussi, sous le n° d'Op. 60, un Quintette pour piano et instruments à cordes: nous attendons avec impatience l'apparition de cette œuvre promise depuis longtemps. Et pourquoi M. Fauré ne compléterait-il pas la série en y ajoutant une symphonie que l'auteur de ces nobles compositions ne saurait manquer de produire digne d'elles, et qui achèverait d'affirmer sa maîtrise?

Des ouvrages de dimensions plus restreintes ont suffi du moins pour imposer sa personnalité à l'attention et à la haute estime des musiciens sérieux. C'est l'Elégie pour violoncelle (Op. 24), d'un sentiment véritablement admirable en sa calme et pure beauté; ce sont d'autres morceaux pour violon, violoncelle, flûte, harpe; ce sont surtout de très nombreuses pièces pour le piano, par la tenue desquelles il manifeste être de la lignée des Chopin ou des Schumann: 3 Romances sans paroles, 7 Nocturnes, 6 Barcarolles, des Valses caprices, des Mazurkas, Ballades, Impromptus, etc.

Enfin ses compositions plus importantes par leurs dimensions, mais d'un sentiment qui, volontairement, reste intime, ne le cèdent en rien à tout ce-

là. Il a. dans le genre de la musique religieux, composé un Requiem (Op. 48) pour chant à toutes voix, avec orchestre et orgue. Combien l'inspiration de cette œuvre est différente de celle de la plupart des maîtres qui ont écrit sur le même sujet, depuis l'auteur inconnu du sombre chant médiéval de la prose Dies irae, jusqu'à Mozart, à Berlioz, à Verdi! Loin de chercher à suivre leur exemple, M. Fauré n'a même pas mis en musique le texte de la prose funèbre; mais il a développé avec un préférence évidente les parties de l'office des Morts où se trouve plus particulièrement exprimée l'idée contenue dans la parole initiale: Requiem, le Repos. Il a terminé sa composition par un morceau que les musiciens avaient presque toujours négligé, le verset: In paradisum deducant te angeli . . . et perducant te in civitatem sanctam Jerusalem, affirmant par là, dans une œuvre que domine l'idée d'une autre vie, la pensée d'opposer aux terreeus de l'Enfer les joies sereines du Paradis.

La Naissance de Vénus (Op. 29), pour soli, chœur et orchestre, est une sorte de cantate tout imprégnée du sentiment antique dont nous savons que M. Fauré a le secret.

Il n'a, nous l'avons dit, jamais composé d'œuvre de musique dramatique: il n'a cédé aux séduction du théâtre qu'en écrivant de la musique de scène pour deux drames: Caligula (encore un sujet antique) d'Alexandre Dumas, et Shylock, adaptation du Marchand de Venise de Shakespeare, par M. Ed. Haraucourt; discrète et délicate, cette musique ne dément rien de sa manière habituelle. Il y a de ravissants chœurs pour les voix de femmes dans Caligula (les Heures du jour, les Heures de la nuit, etc.) et, dans Shylock, d'ingénieuses et fines sérénades alla veneziana, dirions-nous volontiers si ce terme italien pouvait caractériser une musique si française.

Il a enfin visé plus haut dans une composition scénique de large envergure, qui n'est pourtant pas un opéra ni un drame spécialement musical, mais où la musique a plus d'importance que celle de simples morceaux de musique de scène: c'est Prométhée, tragédie lyrique en trois actes de MM. Jean Lorrain et Ferdinand Herold, représentée en 1900 aux Arènes de Béziers devant un public de vingt mille spectateurs. Par une innovation renouvelée en quelque mesure de la tragédie grecque, et qui pourrait redevenir féconde, l'œuvre est un mélange de déclamation et de chant: non pas seulement de chant choral, mais certains personnages, et non les moins importants, ont un rôle entièrement musical: ce sont les êtres surnaturels, les dieux; quant aux simples mortels, ils parlent. Par l'effet de cette combinaison, M. Fauré a dû écrire une partition importante, à larges lignes, — de la musique à fresque, si l'on peut dire, — un peu hâtive en certaines de ses parties, mais dénotant le plus noble idéal, digne en un mot du grand sujet auquel elle fut destinée, et c'est tout dire.

Pour réaliser cette grande exécution, en plein air, l'artiste que nous avons vu accoutumé aux délicatesses d'un art essentiellement intime a pris un parti qui nous semble devoir être grandement loué: il a utilisé les ressources de la musique militaire, dont les puissantes sonorités d'instruments à vent pouvaient seules avoir le retentissement qui convenait dans la vaste enceinte des Arènes. Il a donné par là un exemple d'autant plus digne d'être proposé que, dans les idées routinières qui règnent en certaines parties de notre monde musical, la musique militaire est un objet de dédain, considérée comme simplement bonne à faire marcher les soldats, à grands renforts de

coups de grosse caisse, et à amuser les enfants et les oisifs dans les jardins publics. Cette dernière destination n'est d'ailleurs pas si méprisable. Les concerts publics de musique militaire peuvent contribuer à la solution du problème de l'éducation artistique et musicale du peuple, qui préoccupe d'excellents esprits. Combien cette solution sera plus proche quand, au lieu du répertoire médiocre qui lui a été généralement réservé, la musique militaire pourra faire entendre des œuvres de maîtres originales et spécialement écrites pour elle? Le Prométhée de M. Fauré est un premier pas fait dans cette voie. Déjà nous avons pu entendre des musiques de nos régiments en exécuter des fragments devant leur habituel auditoire. L'on ne saurait trop encourager de pareilles tentatives, ni trop louer ceux qui s'y sont livrés les premiers.

Ceux qui s'intéressent aux destinées de l'éducation musicale en France doivent donc s'estimer heureux de voir à la tête de sa principale école un maître dont la carrière répond qu'il se rend bien compte des nécessités du temps présent. On a mis un poète, diront certains, à la tête d'une administration? Eh! quel mal y a-t-il là? Déesse Poésie est aussi bonne pour gouverner que Dame Prose, et nous connaissons assez cette dernière: celà nous changera! Aussi bien, le poète est, dans son sens étymologique antique, celui qui crée, qui agit, de même qu'au moyen-âge il était le trouvère, celui qui trouve. Ne doutons pas que M. Fauré trouve la bonne voie, et la montre à ceux qu'il gouvernera désormais. Nous l'avons vu rechercher, dans son œuvre, d'abord les sensations d'art les plus neuves et les plus rares, puis, en des compositions plus récentes, tenter l'utilisation des moyens les plus propres à faire de la musique un art hautement populaire. Par l'évolution de son propre style, depuis la simplicité aimable de ses premières mélodies vocales jusqu'aux complexités de ses compositions d'aujourd'hui, il a apporté le témoignage spontané qu'il se rend très bien compte de l'évolution logique de la musique moderne; après l'avoir si nettement prononcée lui-même, il saura la comprendre chez ceux auxquels son exemple est aujourd'hui proposé. Enfin, revenant à son œuvre personnelle, nous exprimons le souhait que ses nouvelles fonctions lui laissent le loisir nécessaire pour y apporter le complément qu'il nous a donné le droit d'espérer, en même temps que nous le féliciterions si cette distinction nouvelle, en appelant davantage l'attention du public musical sur son œuvre, en rendait la connaissance plus familière, car ce résultat ne saurait qu'être à l'avantage du bon renom de l'art français.

Paris. **Julien Tiersot.**

Der Bohn'sche Gesangverein in Breslau.

(1881—1905.)

Das Erscheinen der Denkschrift des Bohn'schen Gesangvereins „Hundert historische Konzerte in Breslau 1881—1905“. Von Emil Bohn. (Breslau, 1905, Kommissions-Verlag J. Hainauer) gibt Anlaß, allerlei auszusprechen. Hier liegt eine so positive Lebensarbeit vor, daß es ein Unrecht wäre, über diese hinwegzugehen, wie es von der musikalischen Fachpresse anläßlich des Erscheinens der »Fünfzig historische Konzerte« (1893) getan worden ist.

Prof. Dr. Emil Bohn hat ein viertel Jahrhundert lang in Breslau historische Konzerte gegeben, ohne geringsten materiellen Nutzen, ohne jegliche Unterstützung von seiten der städtischen Behörden, mit einer Ausdauer und einer Hingabe an die Sache, die heute, wo mit der Kunst ein solch materieller Mißbrauch getrieben wird, um so eigenartiger und unmoderner berührt. Dies ist aber nicht alles. Bei diesen Konzerten kam auch so viel Positives heraus, was von allgemeinem Werte ist, daß diese Seite uns vornehmlich beschäftigen soll.

In seinen historischen Konzerten, die als fortlaufendes Unternehmen wohl die ältesten in Deutschland sind (der Gedanke wurde schon in den 70er Jahren von Bohn erwogen), hat Bohn wissenschaftliche und künstlerische Zwecke gleichmäßig verfolgt. Man kann deshalb nicht ohne weiteres berühmte Chorvereinigungen wie den Leipziger Riedelverein zum Vergleiche heranziehen, da hier der künstlerische Zweck dem wissenschaftlichen durchaus vorgehen mußte, abgesehen davon, daß ein Verein, dessen Aufführungen in der Kirche stattfinden, durchaus an ein geistliches Programm gebunden war. Bohn's Absicht war, mit jedem Konzert entweder eine ganz bestimmte, scharf begrenzte Periode der Musikgeschichte an Tonwerken zu beleuchten oder sonst einen Gedanken durchzuführen, weshalb das Didaktische da und dort den Vortritt vor rein künstlerischen Grundsätzen hat. Dies gibt diesen Konzerten ihre charakteristische akademische Haltung, aber ihr auch durchaus unzeitgemäßes Gepräge. Denn daß wir noch jetzt in Deutschland kaum so weit sind, um für solche Bestrebungen ein genügend großes Publikum zu finden, braucht nicht auseinandergesetzt zu werden. Wie Bohn seine Absichten verwirklichte, ist ebenso interessant wie lehrreich, da es im speziellen ganz positive Beiträge zur Lösung der Tagesfrage »Programmzusammenstellung« bringt. Jedem Konzert lag eine bestimmte Idee zugrunde; die Fülle der Ideen zeigt einmal, wie Bohn erfinderisch vorging und nach wie vielen Seiten sich die musikalische Literatur betrachten und durcharbeiten läßt. Da den Stamm der Mitwirkenden ein *a cappella*-Chor bildete, so stand das Interesse an der unbegleiteten Vokalmusik obenan. Und hier vor allem hat Bohn neue, damals noch kaum bebaute Gebiete ganz rationell gepflegt, vor allem das mehrstimmige weltliche deutsche Lied des 15. bis 17. Jahrhunderts. Nach C. F. Becker's so verdienstvollem Buch »Hausmusik in Deutschland« ebenso benannte Konzerte brachten Lieder aus dem Locheimer Liederbuch bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts, dann ging es von hier bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts, ein Konzert befaßte sich mit ausgewählten Liedern aus Forster's Sammlungen, ein andermal wird der so kritischen Zeit von 1560 bis 1590 ein Abend gewidmet usw. Verfolgen derartige Konzerte in ihrer scharfen Begrenzung stark historische Interessen, so faßt in den meisten anderen Konzerten Bohn seine Aufgabe freier, indem er das Seil der Entwicklung viel weiter, über mehrere Jahrhunderte, bis auf die neue Zeit spannte. Diese Konzerte sind programmlich die interessantesten, weil sie den Programmgedanken historisch und ästhetisch durchführen. Für das deutsche Lied kommen hier Konzerte wie deutsche Liebeslieder von den letzten Zeiten der Minnesänger bis zur Gegenwart, deutsche Trinklieder aus vier Jahrhunderten, deutsche Kinderlieder aus alter und neuer Zeit, lustige Stücklein aus vier Jahrhunderten, das deutsche Lied in den Befreiungskriegen, Frühlingsgesänge aus dem 18. und 19. Jahrhundert usw. in Betracht. Um solche Gedanken, man könnte sie musikalische Aufsatzthemata nennen, durchzuführen, bedurfte

man natürlich auch des Sologesangs, einer Klavier- oder Orchesterbegleitung, wodurch alle Einförmigkeit vermieden wurde. Und von hier aus gelangte Bohn auch auf das dramatische Gebiet. Auch hier werden kulturhistorische Ausschnitte gegeben, unbekannt gewordene Werke ans Licht gezogen und dem Vergleich mit Schöpfungen anderer Zeiten übergeben. So behandelt ein Konzert an Stücken von Keiser, Standfuß, Mozart, Dittersdorf, Müller, Schenk usw. den »Humor in der deutschen Oper (18. Jahrhundert und erste Hälfte des 19. Jahrhunderts), einmal werden Gluck und Piccini einander entgegengestellt, von Purcell und Händel kommen Opernfragmente zum Vortrag, verschollenen deutschen Opern aus dem 18. und 19. Jahrhundert werden mit Stücken aus Dittersdorf's, Wranitzky's, W. Müller's, Kauer's, Schenk's, Winter's, Himmel's, Weigl's, Gyrowetz', Th. A. Hofmann (Undine), Fesca's, Gläser's und Böhner's Opern zwei Konzerte gewidmet, oder ein anderer Abend behandelt das Gebet in der Oper von Gluck bis Wagner usw. Das sind einfach Ideen, und Bohn ist geradezu unerschöpflich im Auffinden immer neuer Beziehungen der Vergangenheit zur Gegenwart, wie er immer wieder zeigt, in wie mancher Beziehung die musikalische Literatur betrachtet werden kann. Und wie eminent viel könnten unsere Konzertveranstalter von solchen Programmen lernen, wie stark könnten sie sich anregen lassen, könnten sie lernen, Konzerte zu veranstalten, die, über den augenblicklichen Genuß hinausgehend, zum Denken und Betrachten anregen. Die Programmfrage ist in den letzten Jahren viel erörtert worden, am lautesten von Leuten, die über die Kenntnis der gebräuchlichen Repertoirewerke gar nicht hinauskamen und denen es selbst mit dem besten Willen auf die Länge gar nicht möglich war, mit dem vorhandenen Material ästhetisch befriedigende Programme zusammenzustellen. Dabei dachten sie auch gar nicht daran, sich an das Positive zu halten, das bereits zur Durchführung dieser Frage geleistet worden war, nämlich weder an die historischen Konzerte Bohn's noch an die einstigen akademischen Orchesterkonzerte Kretzschmar's, in denen viel mehr positive und praktische Arbeit liegt als in den Aufsätzen, die man zu lesen bekam. Man ist sich überhaupt über eine Seite des Musikhörens und -genießens nicht so recht ins klare gekommen. Die Forderung, daß die Musik in erster Linie zum Genusse da sei und keine anderen Nebenabsichten bezweckt werden dürften, ist ziemlich allgemein. Wenn man ein einziges Mal daran denken würde, wie echte Kunstliebhaber Bildwerke in Galerien genießen, würde man auch zu einem anderen Ergebnis kommen können. Es fällt einem solchen niemals ein, planlos ein Bild nach dem anderen zu betrachten, sondern jedem Besuche einer Galerie liegt eine bestimmte Idee zugrunde, und nach dieser betrachtet er sich eine Anzahl Gemälde oder Skulpturen. Schon die Anordnung der Kunstwerke in Museen kommt einem solchen Beschauen entgegen. Es gibt kein Kunstmuseum, in dem die bedeutendsten Werke der ganzen Sammlung zusammengestellt sind, sondern die Anordnung folgt bestimmten Grundsätzen. Dem Sport-Liebhaber wäre allerdings eine Zusammenstellung des Hervorstechendsten am angenehmsten, in kürzester Zeit hätte er da auf seine Art den Rahm abgeschöpft. Man würde lachen, käme man mit solchen Zumutungen an eine Museumsverwaltung, während in Konzerten in erster Linie nach diesem Grundsatz verfahren wird, abgesehen davon, daß man die Werke an und für sich oft noch so ungeschickt als möglich anordnet. Doch davon nur nebenbei, denn daß in der Musik auch andere Grundsätze

geltend sein können, sei keineswegs verhehlt, wie es auch verfehlt wäre, die Programme des Bohn'schen Gesangvereins ohne weiteres zu kopieren. Will man aber mit einem Konzerte eine ganz bestimmte Idee durchführen, so gehört dazu eben vor allem Material, und hierzu Wissen, dann aber Fleiß und guter Wille. Daß an solch durchgeführten Programmen je nachdem wochen-, ja monatelang gearbeitet werden muß, ist allerdings wahr, und daran wird die allgemeinere Durchführung einheitlicher Konzertprogramme auch noch lange scheitern.

Mit den oben gegebenen Beispielen von Konzertprogrammen sind die Bohn'schen Konzerte noch lange nicht erschöpft. Einen großen Raum nehmen besonders die Komponisten-Konzerte ein, die wieder nach einem bestimmten Plane entworfen sind. So wird Händel mit weltlichen Kompositionen, größtenteils aus Opern, in einem Konzert bedacht, dem weltlichen Bach, der erst in dem letzten Jahrzehnt zu größerer Wertschätzung gelangt ist, ist schon im Jahre 1885 ein Abend mit weltlichen Kantaten eingeräumt, ein Purcell-Abend hat neben dem allgemeinen auch den Zweck, des Komponisten Verhältnis zu Händel zu beleuchten, Lassus und Palestrina werden in Motetten einander gegenübergestellt, und dieser Art geht es bis in die Gegenwart, bis auf Konzerte mit Klavier- und Vokalwerken von Jensen usw. Ausländische Meister kommen ebenso sehr wie deutsche zur Geltung, die gegenwärtig immer mehr anwachsende Deutschtümelei ist diesen Konzerten völlig fremd. Selbst spanische Meister kommen zu Gehör; zwei Abende beschäftigen sich ausschließlich mit spanischer Kirchenmusik des 16. bis 19. Jahrhunderts usw. Wie interessant sind Versuche, Beethovens Fidelio in der ersten Fassung vorzuführen oder Meyerbeer's Musikertum in Vokalkompositionen außerhalb der Oper zu prüfen. Daß besonders der letztere Versuch durchaus problematisch ist, verschlägt in der Reihe der anderen Konzerte durchaus nichts, denn daß dadurch ebenfalls etwas zur Erkenntnis der Kunst getan ist, ist zuletzt, wenigstens für diese Konzerte, die Hauptsache.

Die angegebenen Beispiele mögen genügen, um zu zeigen, wie vielseitig und wie voller Ideen diese Konzerte waren. Die Achtung vor ihnen wächst aber noch ganz bedeutend, wenn man die Schwierigkeiten bedenkt, die das Aufbringen des Materials verursachte. Emil Bohn war hier fast ganz auf sich angewiesen, denn was in den 80er Jahren an Neudrucken vorlag, ist kaum der Rede wert, da um diese Zeit auch die Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung noch lange nicht so weit fortgeschritten waren, um selbst ihr Hauptgebiet, das deutsche Lied vor 1600, genügend zu belegen. Um gerade über dieses Gebiet Vollständigkeit zu besitzen, hat Bohn in 12jähriger Arbeit eine Sammlung angelegt, die das gesamte gedruckte Material bis 1640 auf 16000 Partiturseiten enthält. Es ist die größte Sammlung der Welt. Wie eigentümlich berühren die bescheidenen Worte Bohn's: Die Arbeit war eine schwere, aber auch anregende und lehrreiche gewesen. Das Hauptmaterial zu seinen Konzerten verdankte Bohn dem reichen Schatz der Breslauer Stadtbibliothek. Die musikwissenschaftlichen Kreise haben diesen Bibliotheksforschungen, zu denen aber einzig und allein die historischen Konzerte den Anstoß gaben, bekanntlich die vortrefflichen und unentbehrlichen Kataloge dieser Bibliothek zu verdanken. Es ist vielleicht aber nicht bekannt, daß Bohn diese großen Arbeiten ohne Unterstützung der städtischen Verwaltung vornahm und nach Fertigstellung der Bibliographien das zufällige Glück hatte, daß, da ein Verleger nicht zu finden

war, einer seiner Freunde und Schüler die Druckkosten übernahm. Wir hätten sonst vielleicht heute diese Kataloge noch nicht! Es hat keinen Zweck, solche Dinge zu verschweigen, denn nichts beweist klarer, wie wenig Sinn noch vor zwanzig Jahren und teilweise auch heute noch die Behörden den allernotwendigsten musikwissenschaftlichen Bestrebungen entgegenbrachten. Daß andere Unternehmungen, wie z. B. den Bestand von nur handschriftlich erhaltenen Liedern zu registrieren, wegen des Kostenpunktes unterbleiben mußten, sei nur nebenbei erwähnt. Auch eine andere Frage darf damit verbunden werden: Der reiche Schatz der Breslauer Stadtbibliothek hat es Bohn in erster Linie ermöglicht, seine historischen Konzerte zu veranstalten. Wie werden in einigen hundert Jahren die meisten unserer Bibliotheken die Probe bestehen, wenn man aus ihrem Musikalienbestand beispielsweise mit der Musik des 19. Jahrhunderts historische Konzerte veranstalten wollte?

Es wäre noch sehr vieles zu bemerken, da die Lektüre der Chronik nach den verschiedensten Seiten hin interessant ist und manches abfällt, was weit über das Vereinsinteresse hinausgeht. Nicht soll der Hinweis unterlassen werden, daß die vielen Solonummern fast durchweg von heimischen Kräften, die meistens Mitglieder des Vereines waren, bestritten wurden. Man wird an die *Collegia musica* erinnert, deren Solisten sich ebenfalls aus den Mitgliedern rekrutierten. Der Bohn sche Verein, der während seines ganzen Bestehens auch nie Solistenhonorare bezahlte, und wohl auch nie Mangel an Solisten hatte, zeigt deutlich genug, daß etwas gerade den früheren. so überaus gesunden Konzertverhältnissen Analoges auch heute noch möglich ist, wenn der richtige Mann an der Spitze steht, der einerseits das Material zu bearbeiten versteht, als auch, sich allmählich ein Publikum zu erziehen, dem es in erster Linie an der Sache selbst gelegen ist und diese nicht über glänzenden Solistennamen vergißt. Die technisch raffinierten heutigen Solistenleistungen haben überaus vieles Nachteilige mit sich gebracht, indem sie ganz erheblich zum Niedergang des ganzen Dilettantenstandes beigetragen haben. In der Einrichtung, daß in den Bohn'schen Konzerten vor allem tüchtige Dilettanten zu Worte kamen, daß solche allmählich herangebildet wurden, liegt ein überaus gesundes Prinzip, das nicht genug betont werden kann. Noch fehlt Deutschland ein tüchtiger Dilettantenstand, gerade was Instrumentalspiel anbelangt, keineswegs. Aber er müßte wieder Stätten haben, in denen er sein Können sowohl verwerten als auch weiter ausbilden kann, und dies in erster Linie nach Seiten eines umfassenden Geschmacks. Nichts kann aber den Geschmack und das musikalische Gefühl mehr bilden, als die Kenntnis der Literatur der verschiedensten Zeiten und Völker. Der Dilettantenstand kann dem einseitigen Virtuosenstand nichts besseres entgegensetzen als Gebiete, die dieser unberührt läßt, er muß ein Gebiet haben, auf dem er sich allein fühlt, statt daß er versucht, es dem Berufssolisten gleich zu tun, indem er dessen Stücke zu meistern sucht. Wohl gibt es in größeren und kleineren Städten Orchestervereine, sie bewegen sich aber meistens auf einem niederen Niveau, bevorzugen entweder minderwertige oder solche Literatur, die man von Berufsorchestern natürlich viel besser hört, sie spielen mit wenigen Ausnahme auch gar keine Rolle, weil sie nicht wissen, was ihren Kräften angemessen ist. Wohl gibt es auch überall große Chorvereinigungen. Hier steht aber der fließend vom Blatt Singende neben solchen, denen jede Note eingeübt werden muß; für wirklich musikalische und musikalisch gebildete Leute, die auch imstande sind, solistisch sich zu betätigen, ist beinahe gar keine Gelegen-

heit geboten, dies zu tun, kurz, der höher stehende Dilettantenstand müßte viel besser ausgenützt, mehr angeregt werden, wenn er an seinem Musizieren Freude und Genuß empfinden will, das ihm, wie bereits gesagt, vielfach durch die technisch-frappierenden Virtuosenleistungen vergällt wird. Nichts vermag aber dies besser zu zeigen als die Bohn'schen Konzerte, in denen ein tüchtiger Dilettantenstand in der verschiedensten Art und Weise verwertet ist. Es gilt, dieses System allgemeiner in Anwendung zu bringen, den Musikliebhabern Gebiete zuzuweisen, auf denen sie von den Berufssolisten usw. keine Konkurrenz zu fürchten haben, wo weder sie noch das Publikum unwillkürlich den gleichen Maßstab anlegen wie bei Vorträgen, die ihnen durch berühmte Solisten bekannt sind. Dann wird der Dilettantenstand in seinem Musizieren nicht nur Befriedigung an und für sich finden, sondern auch dahin gelangen, sich in einer Musik sicher zu fühlen, die der Konzertvirtuose in seiner Unkenntnis und Einseitigkeit links liegen läßt. Nur durch diesen ganz bewußten Gegensatz kann der Dilettantenstand wieder zur Bedeutung gelangen und eine ganz bestimmte Mission erfüllen.

Wenn die deutschen Fachzeitschriften dem Unternehmen Bohn's »wenig Beachtung geschenkt« haben, so braucht man sich bei dem Stand der Dinge nicht zu verwundern. Werden doch Organisations-Zeitfragen von ihnen überhaupt kaum berührt. Daß aber Bohn an wichtigen Fragen arbeitete, die über das hinausgehen, was die Konzerte an und für sich brachten, ersah man aus diesen Zeilen. Handelt es sich doch im weiteren Sinne um die Hebung der musikalischen Bildung des Dilettantenstandes. Hier sei noch daran erinnert, daß Bohn seine Konzerte mit einem Vortrag eröffnete und dieser Art die Hörer für die Werke vorbereitete, ein Verfahren, das in Form von gedruckten Einführungen sich allmählich immer mehr Geltung verschafft hat.

Was Emil Bohn in seinen Konzerten geleistet hat, kann besonders in Anbetracht der vielen erschwerenden Umstände kaum hoch genug veranschlagt werden. Tröstlich darf, vom positiven Wert der Konzerte ganz abgesehen, vor allem der Umstand stimmen, daß es in Deutschland immer noch Männer gibt, die jahrzehntelang eine edle Sache um ihrer selbst willen treiben.

Leipzig. **Alfred Heuß.**

On the Tuning of Bells.

The tone of the bell is as yet a great mystery, both from the theoretical and the practical point of view. We do not know exactly how the bell tone with its various constituent parts is produced, nor can bell-founders, by following any definite law, produce a bell of a pre-determined pitch. From a great deal of experience our best founders can indeed go very near a proposed pitch, and thus cast a peal the melodic intervals of which will fairly satisfy the musical ear. They can also, with a fair amount of accuracy, secure certain harmonics; and it is now generally recognized that a good bell should have, besides its principal tone, the lower octave, the minor third, the perfect fifth, and the octave. But while, as just said, a bell may

come out approximately correct from the mould, there is still the desire to get it more correct by tuning, and, with modern machinery at our disposal, this is often had recourse to.

There is however one serious drawback in this tuning, as generally practised. It is that it affects directly only the principal tone. Hence a bell originally in tune with itself, will be out of tune with itself after its principal tone has been put in tune with other bells. If its harmonics were imperfect before, they may be better after the tuning, but they may be worse; in fact some of them are sure to be worse. One firm of bell founders however, Messrs. Taylor & Co. of Loughborough, maintain that they are able so to tune a bell as to have at least the three octaves in perfect accord. It is clear that a perfect tune of the three octaves is of paramount importance. If a bell is to be a musical instrument, it must above all have a tone of definite pitch. But the perception of a definite pitch by the ear is seriously imperilled if there are octaves somewhat out of tune. Moreover it has been found out experimentally that the ear in determining the pitch of bells imperfect in this respect, skips about from one octave tone to another, so that the same interval now may seem correct, now incorrect, according as the ear is impressed by one octave sound or another. Hence the discovery of Messrs. Taylor & Co. is of the greatest importance.

I was very glad, then, to have had an opportunity of testing five bells recently cast by this firm for St. Patrick's, Dundalk, and I went to some trouble to define as exactly as I could the vibration numbers of the different component parts of the tones of these five bells. The result of my investigation may be not without interest to musicians generally.

In determining these vibration numbers I had at my disposal a series of tuning forks each differing from its neighbours by four vibrations. Those of lower pitch, up to 684 vibrations per second, were mounted on resonance boxes. With these the beats could be heard very clearly, and hence the pitch could be determined very exactly. With the higher ones it was more difficult to count the beats, and moreover the harmonics of the bells above the upper octave were of such short duration that the beats were of little help. The best way here then was to place a number of vibrating forks on the bell one after the other, and to note down the vibration number of that one to which the bell seemed to respond best. Hence it is that the numbers above 1000 are all divisible by four. The bells represent the tones c^1, g^1, c^2, d^2, e^2 slightly higher than French pitch. Their weights are as follows:

e^2	4 cwt	0 qr.	2 lbs	=	204 kg.
d^2	4 -	2 -	19 -	=	238 -
c^2	6 -	2 -	14 -	=	337 -
g^1	11 -	3 -	12 -	=	604 -
c^1	42 -	2 -	9 -	=	2168 -

In the table below I give in column 1 the lower octave (hum note), in c. 2 the principal tone (strike note), in c. 3 the third and in c. 4 the fifth above the principal tone, in c. 5 the octave (nominal), and in c. 6 the third above the nominal. In columns 3, 4 and 6 I add, for convenient comparison, after the numbers found experimentally, the numbers for minor third ($^6/_5$), fifth ($^3/_2$), and major tenth ($^5/_2$) calculated from the principal tone.

Hum Note	Strike Note	Third	Fifth	Nominal	Tenth
e^2 340.25	680.5	808 [816.6]	1028 [1020.75]	1360	1720 [1701.25]
d^2 303	606	728 [727.2]	892 [909]	1212	1548 [1515]
c^2 270	540	640 [648]	808 [810]	1080	1332 [1350]
g^1 202.7	405	489 [486]	607.6 [607.5]	809.5	1032 [1012.5]
c^1 135	270	324 [324]	405 [405]	540	688 [675]

If we analyse the above table, we find first that the two upper bells are not tuned in just intonation to the lower ones. d^2 as fifth of g^1 ought to have 607.5 instead of 606, and e^2 as tenth of c^1, 675 instead of 680.5 vibrations. The bell founders told me that they tempered these two bells intentionally. There is something to be said in favour of this. If afterwards other bells were added and these two bells wanted in the Key of F, the intervall d—e at the ratio of 9:10 would decidedly have a bad effect. Moreover some people may prefer the brighter effect of a somewhat sharpened third.

Turning now to the relations of the partials in each bells, we find the three octaves practically perfect. The slight deviations shown above are so trifling as to be wholly negligeable. Besides they may be due to fault of observation. I could not maintain that my measurements were exact to such minutiae. The Third above the principal tone is very close to the theoretical minor third. In the worst case, that of c^2, it is very close to a tempered minor third, the theoretical value of which would be 642.15. The Fifths are not quite so satisfactory. The d^2 bell is $1\frac{1}{2}$ Kommas flat, and the e^2 bell over $\frac{1}{2}$ Komma sharp. The c^1 bell however is absolutely correct here too, and it deserves mention that this bell presents itself in the above table as a most perfect specimen of a bell.

A curious fact is revealed in the last column. While the third above the principal tone is a minor third, this one is a major third and generally rather sharp. Messrs. Taylor told me that this is the invariable rule. As soon as the three octaves in a bell are in perfect tune, the lower third is a minor third, generally slightly flat, and the upper third a major third, generally rather sharp. I have been informed that the famous Erfurt Gloriosa shows the same phenomenon. The strange thing is that notwith standing the presence of these heterogeneous thirds the bell tone represents itself to the ear as a perfect blend.

Above the tenth of the principal tone there are other partials. But they are so crowded and so fleeting, as to make an analysis extremely difficult. I have not attempted the task. But from what I have shown it seems to follow that Messrs. Taylor's discovery marks a decided advance in the art of bell making.

Maynooth College. H. Bewerunge.

Personality in Executive Music.

In the arts it is not always the most talented student who most quickly secures public favour and reputation. There are many causes for this, but the most easily fixed upon is the lack of that indefinable something which, for want of a better term, is called personality. Of late another word has come into frequent use — i. e., temperament, but this is even more vague than the term personality, which is definite in so far that it suggests intimate connection with the person of the artist, whereas to the majority temperament conveys the idea of an attribute which may be possessed in variable quantity. Giving the preference therefore to the word personality, it may be defined as an outward manifestation resulting from complex convictions — and, with regard to great artists, the active force influencing and influenced by exceptional gifts. Personality however is possessed by many musicians who are far from being geniuses, and it imparts to the performances of these also a distinctiveness which holds the attention of their listeners. Consequently this power is so extremely valuable to performers, that it is well worth the while of all executants to endeavour to get a clearer insight into its nature and constituents.

Of course, beauty and presence go far to create a favourable impression, but strong personality is really independent of these valuable adjuncts; for many of the most fascinating artists cannot, even by their enthusiastic admirers, be accepted as types of physical beauty. Personality is manifestly a mental force which makes itself immediately felt by its own inherent power.

In more or less degree everybody possesses a personality; but whereas in the majority it is merely the outcome of habits engendered by surroundings, in the few it is the outcome in great measure of resistance to the influence of environment and the development of independence of thought. This is plainly seen in the works of great composers. Their early productions reflect the popular compositions of their day, but by degrees they free themselves from these influences, and as the dragon-fly gradually liberates himself from his cabined cradle, so the growth of the composer's personality can be traced in his compositions from its faintest indication to the time when fully developed it bears him on its wings to supernal heights of thought.

With regard to executive artists an important factor over and above independence of thought has to be considered, namely the faculty of directly consulting the feelings of others; and failure to remember this factor is the chief cause why so many talented young people fail to attract the public. The whole business of the composer is summed up in the word "expression". Supposing he has something to say, his whole concern should be to give utterance in the most direct way that shall express its fullest significance. If he succeed in doing that, he need not concern himself with audiences. Let him convert his soul into a flood of harmony and the people will drink of it greedily — some time or other. But the artist who sings or plays to an audience has other things to consider. The appeal is made to a multiplicity of differently constituted minds, and the only grounds common to all are the elemental feelings and emotions. To get at a clear understanding of these as expressed in terms of music it is necessary to go back to first principles and to the time when the world was young.

While the arts of painting and sculpture have risen from an endeavour to portray that which is without us, music is an effort to express what is within us; consequently the origin of the former is imitation, that of the latter emotion. The inarticulate cries of all sentient beings are the raw material of music. The theory that music began with the endeavours of man to imitate the songs of birds mistakes a stage of development for the origin. There is no imitation in the earliest attempts at music amongst aborigines, whose éndeavours at song are merely vague wails extending over various intervals, according to the intensity of the emotion. With the fixture of a few definite notes, and their reiteration, music was born. Now, under certain conditions, cries are emitted by all animals, and to a certain extent convey a meaning to their own species. For the most part they have an exciting effect. A dog barking will encourage another to like exercise of lungs; birds in particular become agitated by the chirpings of companions; and a visitor to Zoological Gardens will have noticed how any excitement in one cage is immediately communicated to the denizens of another cage containing like species. When we turn to an assembly of human beings we find that there exists the same sympathetic condition. It is far easier to persuade a crowd than a single person. Contact with one's fellows would seem to intensify the emotions engendered by the sensory nerves, and to weaken individually the power of the critical faculties. Every artist of experience will tell you how much easier it is to gain favour from a large audience than from a small one, but few pause to think why.

Be his listeners a crowd or a few, the executant should take into consideration their receptive powers. He must play or sing to be understood, and it is precisely in this particular that so many gifted young artists fail. They do not realise that between themselves and their listeners is a common chord of sympathy; that to give true expression of any phase of emotion is to excite in others a like emotion; and that music is the most powerful of mediums to excite corresponding feeling. The success of the popular artist largely consists of the realisation of the existence of these sympathetic laws; and observation will show that the strong minded artist not only calculates with confidence on their action, but that he takes care to secure and hold the attention of his listeners by accentuating every detail or subtlety that helps them to comprehend that which he wishes. Personality in the artist therefore is considerably indebted to thought for others, and the young executant who cultivates the habit of gauging the capabilities of his fellows will insensibly develop his own personality.

London. **F. Gilbert Webb.**

Musikberichte.

Barmen. Hier wurde am 30. September das neue Stadttheater mit einer Aufführung des »Tannhäuser« eröffnet, dem ein Prolog von Dr. Walter Bloem vorausging. — Als vor $3^1/_2$ Jahren das alte Haus ein Raub der Flammen wurde, da sah es fast aus, als ob Barmen für lange Zeit ohne Theater bleiben sollte. Geld war nicht vorhanden, und die weltberühmten Wuppertaler Mucker agitierten fleißig gegen die

Schaubühne als einer sündigen verdammungswürdigen Einrichtung (wie der Brand denn auch eine »Strafe Gottes« gewesen). Aber es kam anders, als man erwartet hatte: gerade die eklen Machenschaften erweckten in den Bürgerkreisen eine große Opferwilligkeit, und als dann die Stadtverordneten den Rest der Bausumme aus städtischen Mitteln zur Verfügung stellten, wurde Regierungsbaumeister Moritz aus Köln, der Erbauer des dortigen neuen Theaters mit der Ausarbeitung von Plänen beauftragt. Bald darauf wurde auch der Bau in Angriff genommen, und jetzt steht das Haus fertig da. Der Baustil ist ein modernes Barock mit Benutzung der bergischen Bauweise. Das Bühnenhaus ist gekrönt von einer Sandsteingruppe: die dramatische Muse, begleitet von den Genien der Begeisterung und der Erschütterung, ein Werk des Kölner Bildhauers Grasseger. Der Zuschauerraum, der recht farbenfroh gehalten ist, faßt rund 1200 Plätze; die technische Bühneneinrichtung entspricht den modernen Anforderungen. Direktor ist Otto Ockert, früher in Kolmar. Die erwähnten Mucker geben auch jetzt noch keine Ruhe. Jetzt benutzen sie den Bloem'schen Prolog, der das Theater als einen Tempel der Geistesfreiheit, der Schönheit und der Freude preist, dazu, um einen künstlichen Entrüstungssturm zu entfachen, dem aber seitens der Theaterfreunde, die doch in der Mehrzahl sind, gebührend entgegengetreten wird. A. S.

Leipzig. Wolf-Ferrari's »Neugierige Frauen« sind nun auch hier über die Bühne gegangen, und zwar mit entschiedenem, aber nicht durchschlagenden Beifall. Den großen Berliner Erfolg begreift hier, trotzdem die Aufführung unter der Leitung Direktor Nikisch's sich sehen lassen konnte, niemand so recht, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil die Oper eigentlich etwas langweilig ist. Man merkt dies am besten, wenn man sie sich verschiedene Male anhört. Da kennt man die hervorragendsten und wirksamsten Stellen zum voraus, freut sich auch an ihnen wieder, dazwischen hinein macht sich aber jenes böse Gefühl der Langeweile geltend. Die Textmängel des Werkes sind bekannt genug, als daß sie hier wieder besprochen werden brauchten, der Schluß, der allem Witz und jeder Satire die Spitze abbricht, gehört ins Gebiet der Operette, deren bekannter dritter Akt es sich ebenfalls immer sehr leicht macht. Auch über die Musik ist schon genügend viel geschrieben worden, vielleicht ist dabei zu wenig in Rücksicht gezogen worden, daß der Musiker bei diesem auf witzige Szenen aufgebauten Text sehr wenig zur Geltung kommen kann, weshalb, wenn man es genau nimmt, sehr wenig musikalisch wertvolle Stücke und Stellen ausgeschieden werden können. Daß Wolf-Ferrari noch nicht Herr der Situation ist, er noch nicht über die Treffsicherheit seiner musikalischen Gedanken gebietet, sieht man an dem recht schwachen Menuett am Schluß des Werkes. Daß hier, besonders wegen des textlichen Mangels, der Musiker sich um so mehr zusammennehmen mußte, gewissermaßen um über die laue Situation hinwegzutäuschen, konnte einem so überaus bewußten Künstler wie Wolf-Ferrari keineswegs entgehen, aber er versagt. Man wird aber mit einem scharf geprägten Urteil über diesen Komponisten warten müssen, bis er seine Kräfte an einem Texte erprobt hat, der den Musiker mehr zur Geltung kommen läßt. Auch was die Stellung der Oper in der Opernproduktion der letzten Jahrzehnte betrifft, braucht hier nichts mehr rekapituliert zu werden. Durch ihr Zurückgreifen auf die ältere opera buffa geht sie, ähnlich, aber doch wieder wesentlich anders wie d'Albert's »Abreise«, ihre eigenen Wege, sie gehört zu der »Los von Wagner«-Bewegung. Daß Wolf-Ferrari kleines Orchester verwendete, möchte ich nicht nur dem Umstande zuschieben, daß einem so harmlosen Text kein schweres Orchester angemessen ist, sondern auch dem, daß nur mit einem kleinen, überaus beweglichen Orchester die quecksilberne Lebendigkeit des Dialogs erreicht werden konnte. Konversation läßt sich nicht mit einem schweren Orchester führen.

Die Konzertsaison hat noch nicht viel Bemerkenswertes gebracht. Immer typischer scheinen die Kammermusikkonzerte zu werden, da neben den einheimischen Quartetten immer mehr fremde Vereinigungen auftreten. Die musikalischen Volksbestrebungen sollen dabei auch diese Musik umfassen, so daß man in großen Konzertsälen populäre Kammermusikabende veranstaltet. Welch ein Unding und welche Widersprüche! Allgemein macht sich das Bestreben geltend, »kleinere« Musik schwach zu besetzen und

in entsprechenden Sälen aufzuführen, und eigentlichste Kammermusik wird in die großen Konzertsäle geschleppt. Ich habe ziemlich viel für musikalische Volksbestrebungen übrig, aber hier erheben sich zu starke künstlerische wie soziale Bedenken. Keine Kunstgattung ist aristokratischer wie die Kammermusik, keine schwerer zu verstehen. Das Volk zu dieser zu erziehen, und dies in Räumen, wo diese Musik an und für sich nicht verständlich wirkt, ist etwas, das man sich einbildet, entspringt wohl überhaupt ganz anderen Gründen. Es läßt sich nämlich ein Geschäft damit machen, die Masse bringt die billigeren Eintrittspreise reichlich ein. Da der finanzielle Punkt in unserem Musikleben eine überaus wichtige Rolle spielt, so geben sich die Künstler auch dazu her, Kammermusik in Stätten zu spielen, die ihnen selbst nur widerlich sein können. In dem Konzert der »Böhmen« gab es eine Uraufführung, die des Quartetts D-dur Op. 27 von Leone Sinigaglia. Das noch im Manuskript vorliegende Werk empfahl sich durch nicht viel weiteres als gründliche deutsche Arbeit und gewählte Sprache. Der Italiener verleugnet sich fast vollständig, rechtschaffene, etwas hausbackene Musik haben wir aber in Deutschland genug. — In den Philharmonischen Konzerten (Dirigent Hans Winderstein) war das kleine Programmwerk »der Nachmittag eines Faun« von Claude Debussy eine örtliche Neuheit, die aber auf das Publikum nicht den geringsten Eindruck machte, teilweise deshalb, weil Mallarmé's Gedicht kurzer Hand dem Publikum unterschlagen wurde. Das raffiniert instrumentierte Stück mit seiner detaillierten Schilderung, das in Frankreich eine so große Bewegung hervorrief, wäre dann sicher nicht ohne Wirkung vorbeigegangen.

Alfred Heuß.

Stuttgart. Am 16. Oktober ging Eugen d'Albert's Oper »Tiefland« mit schönem und wohlverdientem Erfolg zum ersten Male über unsere Bühne. Schon nach dem ersten Aufzug wurde der anwesende Komponist gerufen, besonders aber am Schlusse der Aufführung durfte er lebhafte und zahlreiche Beifallskundgebungen entgegennehmen. Das Textbuch ist, gegenüber so manchem derartigen Erzeugnis der Gegenwart, von Rudolf Lothar nach einer Novelle von A. Guimera mit vielem Geschick gearbeitet und entfaltet in spannender Weise eine an sich einfache Handlung, die allerdings einigermaßen an die veristischen Dramen der Jungitaliener erinnert. Da die Oper auch anderwärts bekannt ist, mögen nur einige Bemerkungen über die Musik gemacht sein. D'Albert's Musik paßt sich dem Text in gediegener Art und Weise an. Wenn auch die mehrfach prächtige Stimmungsmalerei und namentlich der dramatische Aufbau ganz nach modernen Prinzipien vorwiegend dem Orchester zufallen und der Stil an manchen Stellen mehr oder weniger an Richard Wagner, das zuweilen vortrefflich gelungene Lokalkolorit auch an die Mascagni-Leoncavallo'sche Ausdrucksweise gemahnt, liegt doch ein sehr anerkennenswerter Grad von Eigenart in der niemals schwülstigen, sondern sich stets in klaren Zeichnungen bewegenden Tonsprache dieses feinsinnigen Komponisten. Die Instrumentation ist vornehm und vermeidet auch bei den höchsten dramatischen Steigerungen jede Aufdringlichkeit, so daß die in vorzüglicher, gesanglich dankbarer und sinngemäßer Deklamation behandelten Singstimmen niemals gedeckt werden. Besonders hervorzuheben sind die Traumerzählung Pedro's im ersten, seine Erzählung vom nächtlichen Kampfe mit einem Wolf und die »Romanze« vom heiligen Michael, die eine der dienenden Mädchen Sebastiano's singt, im zweiten Aufzug. Die Chöre spielen eine untergeordnete Rolle und dienen nur zu vorübergehender Belebung der szenischen Vorgänge.

Otto Buchner.

Vorlesungen über Musik.

Hamburg. Prof. Dr. R. Barth im Auftrage der Oberschulbehörde fünf Vorlesungen über: Besprechung und Erläuterung von Liedern und Sonaten.

An dem am 13.—15. Oktober abgehaltenen Kunsterziehungstage wurden folgende Vorträge über Musik gehalten: Prof. Lichtwarck-Hamburg: Musik und Gymnastik, Dr. R. Batka-Prag: Musikpflege im Hause, Johannsen-Kiel: Schulgesang als Bildungsmittel des künstlerischen Geschmackes, Prof. Dr. Barth-Hamburg: Die Jugend in Konzert und Oper, Prof. Dr. Dessoir-Berlin: Das musikalische Genießen, Prof. Dr. Cornelius-München: Über musikalische Kultur.

Leipzig. Dr. A. Heuß in der A. v. Sponer'schen Musikschule zweimal wöchentlich über: Die Geschichte der Oper bis zur Gegenwart.

Ohlau i. Schl. Am Vereinstag des schlesischen evang. Kirchenmusikvereins: Vorträge zum Gedächtnis des Musikdirektors Ernst Richter, über neuere Schulgesangmethoden und die evangelische Kirchenmusik und ihre Hebung.

Rotterdam. Frl. Eva Westenberg, im Winter Vorträge über: Die Götterlehre der Germanen mit besonderer Bezugnahme auf Richard Wagner.

Stuttgart. Im Kgl. Konservatorium A. Eisenmann über: Die Geschichte der Musik.

Wien. Rich. Pahlen an der Opern- und Gesangsschule Mancio über: Die Oper im 19. Jahrhundert und Dr. L. Laszky über: Bau, Funktionen und Pflege der menschlichen Stimmorgane.

Nachträge zu den Vorlesungen an Hochschulen im Wintersemester 1905/1906.

Amsterdam. Privatdozent Jacques Hartog: Die italienische Oper und Mozart und seine Werke.

Kopenhagen. Prof. Dr. A. Hammerich: Die Entwicklung der Musikinstrumente, 1 St.; Übungen, 1. St.

Notizen.

Dresden. Hier feierte am 7. Oktober ein deutscher Meister, der in Deutschland viel bewundert, aber gar wenig aufgeführt wird, im Ausland aber fast nur dem Namen nach bekannt ist, seinen 70. Geburtstag, Felix Dräseke. Es ist noch nicht oft vorgekommen, daß ein von Geburt hochbegnadeter und in seinem Streben ernstester deutscher Künstler, von dem zudem Werke jeder Gattung vorliegen, fortwährend im Hintergrund des öffentlichen Interesses stand. Es ist auch beinahe verwunderlich, daß es nie »Dräsekeianer« gab, obwohl unsere Zeit Parteien an Künstler verschwendet hat und verschwendet, die weit unter Dräseke stehen. Das beweist aber nur, daß Dräseke nicht zu den Männern gehörte, bei denen es sich lohnte, in ihrem Schatten zu stehen. Dräseke war also auch nie ein Sensationsobjekt. Worin dies alles seinen Grund, ist nicht leicht zu sagen. Mir scheint, Felix Dräseke hat eine Aufgabe, die ihm sein Lebensgang gleichsam vorzeichnete, nicht vollständig gelöst. Sie hätte darin bestehen können, daß Dräseke die Prinzipien der neudeutschen Schule, der in der Jugendzeit voll und ganz verschrieben war, mit denen der norddeutschen, der er von Natur angehörte, miteinander in glücklicher Weise verbunden und ein Neues, Notwendiges daraus gebildet hätte. Daß dies auch heute in der Praxis nicht geschehen ist, läßt

sich nicht leugnen; wie es hätte geschehen können, gerade das hätte Dräseke zeigen können, und wenn es ihm ganz gelungen wäre, hätte er sicher allgemeinstes Interesse erregt. Werke, wie die tragische Sinfonie, die zum größten der Dräseke'schen Kunst gehört, weisen auf eine solche Verbindung unbedingt hin, und dieses Werk weist wohl immer noch in die Zukunft. Daß Dräseke's Schwerverständlichkeit ein Hauptgrund für seine geringe Popularität ist, glaube ich nicht. Auch Brahms drückte sich verhältnismäßig, wenigstens in Deutschland, rasch durch. Ob aber Dräseke's schwerer norddeutscher Stil mit seinem vielen Kontrapunkt sich immer in den Bahnen hielt, die allein vom künstlerischen Erlebnis herführen, ist eine Frage, die getan werden darf. Vor 100 und 150 Jahren hätte man wohl Dräseke den Rat gegeben, in Italien sich vom unnötigen Kontrapunkt loszuschreiben. Ob dieses Italien des 18. Jahrhunderts nicht auch Dräseke gefehlt hat, kann, wenn es unsere Zeit noch nicht tat, die Zukunft lehren. Denn auffallend ist es auf jeden Fall, daß ein derart bedeutender Künstler noch so wenig ins Musikleben gedrungen ist. A. H.

Karlsruhe. Hier ist ebenfalls ein »Bachverein«, und zwar unter der Leitung des Hofkirchenmusikdirektors Max Brauer ins Leben getreten, der außer Bach besonders Händel und Mozart, sowie auch neuere geistliche Vokalmusik pflegen will.

Leipzig. Prof. Dr. Hugo Riemann, bis dahin außeretatsmäßiger Professor für Musikwissenschaft an der philosophischen Fakultät der Universität, wurde zum etatsmäßigen a. o. Professor ernannt.

Das große musikhistorische Museum von Paul de Wit ist an den Kölner Privatier Heyer verkauft worden, der es nach seinem Tode für das Kölner Konservatorium nebst einem eigens dafür errichteten Museumsgebäude bestimmt hat. Die Stadt Leipzig verliert dadurch eine Sehenswürdigkeit, wie besonders wichtiges Studienmaterial. Der Besuch des Museums war indes immer so gering, daß Leipzig den Verlust sehr leicht tragen wird. Diese Sammlung Paul de Wit's ist bekanntlich die zweite, die erste ist 1890 an die Berliner Hochschule verkauft worden.

London. — Among curiosities kept by our member J. Geo. Morley (6 Sussex Place, S.W.) are 2 "*Baudet Quartett Pianofortes*", made in Paris presumably 20 years back. No published detailed account to be traced. Outwardly like Upright or Cottage pianoforte. Played from p. f. key-board, but imitates either a single string-instrument, or a number of such in concert — as in quartetts. To represent the strings themselves there are a set of strings (steel or covered, one to a note) on a sound-board almost exactly as in a "Cottage", but much thicker than there. To represent the bow, there is a hard-wood rosined revolving roller, about 3 inches diameter, running from left to right close to the strings just a little higher than what would be striking point; to prevent being worn into ruts like p. f. hammers, the roller not only revolves but moves gradually (by cam and screw action) from left to right and back again, with an inch play. That which stands for the human arm moving the bow is a pair of treadles (as in harmonium), these by mechanical wheel-action (not wind) causing the revolution &c. of the roller; quicker the feet work, faster the roller revolves, and louder the sound. But the roller does not act direct on the wire sound-board strings themselves; to each such wire string, not far from what would be the striking-point, is tied on a bundle of straight stiff horse-hairs 2 or 3 inches long, so as to project therefrom to the front at right angles; these are in position to be rubbed by the roller lying immediately above them. To cause any particular horse-hair bundle to be rubbed by the roller, comes in the action from the key; this ends in a whalebone "touch"; the depressed key causes the "touch" to rise and pinch between it and the roller the corresponding horse-hair bundle. The vibration thus set up in the horse-hair bundle by the revolving roller communicates itself to the tuned sound-board wire string to which it is tied, and from the latter and its soundboard proceeds the musical note. The resulting tone is singularly like a violin, violoncello, &c. An optional accessory is a sub-octave coupler, by ordinary "roller-board" action. Morley has added a bar with flannel on which rosin-powder is dusted, and this rosins the roller automatically. The compass is either same as p. forte, A to A, quite un-necessarily large; or a little shorter. By playing it solo a missing instrument in quartett

can be replaced. If the treadle driving-arrangement could be made available on one side, say bass-end, instrument might be used for duet-playing, and admirable chamber-music effects obtained; with 2 hands only and without pedals such work cannot be played. With reduction of size, and sundry small improvements as above, instrument might profitably come into use. — However this is no real novelty. On 1st Feb. 1817 Isaac Henry Robert Mott of Brighton took out here patent for a "*Sostinente Pianoforte*", which is practically just the same thing, only drawing a skein of silk tight round the roller, instead of pinching a bundle of horse-hairs up against it; this was exhibited.

Morley also has a "*Triple Welsh Harp*" (see Bücherschau, "Roberts"), made by Basset Jones, Cardiff, 1837. The Irish Harp was fully treated at IV, 580, June 1903, and V, 246, February-March 1904. But that of the ancient Britons in Wales (the chief world-home of the harp) is much older, in itself has been more developed, in results has acted more on the national character. Its motto is "Iaith Enaid ar ei Thannau", or "the language of the soul dwells on its strings". No succinct account exists. The earliest, quite portable, was probably at least as old as Christian era; and when it is considered that the harp necessarily implies use of chords, the origin of "monodic" harmony must be put vastly further back than is assumed in general music-histories. Next stage, say with 26 diatonic-scale gut strings, Gamut G to D in alt, about 3 feet high, the typical old British Harp. Then a larger range and size, say 33 strings, Double C to G in altissimo. So far only one row of diatonic-scale strings, and for accidentals player stopped with his thumb close to comb. Next came the Double Harp, with equal number of second-row strings added on right, each a semitone distant from strings of left row. This harp over-ran Southern Europe, especially Italy. Vincentio Galilei (c. 1533—1600, of noble but not rich Florentine family, amateur musician, one of the Bardi circle, father of the philosopher-astronomer Galileo Galilei) gives at p. 144 of his "Dialogo della musica antica e della moderna", Florence 1581, a full-page account, with illustration, of the harp used in Italy, imported from "Ireland"; this was double-row exactly as above, 58 strings, Double C to D in alt, 4 octaves and a note. In 1678 Thom. de Pinedo, Spaniard living in Italy, describes himself (in commentary on Stephanus de Urbibus) as playing a two-row harp. But in Wales itself, some time even before XIV century, a third row was already added again to right, giving entire separate row of strings to right hand. The Cymric have a passion for triplication: — bardic groups of 3 facts called triads, odd 3-line verses (two lines poetic natural history, third line disconnected moral reflection), 3-horse war-chariot, complement of 3 men for the same, tripod seats, trivet vessels, the clover or trefoil ("meillion"), triangular harps, 3-armed tuning-keys, the Manx national heraldic 3 legs ("quocunque jeceris stabit"), etc. About 1450 the bard David ap Edmund in his ode on death of Sion Eôs or John the Nightingale, quotes triple harp in so many words ("delyn deirtud") as the national instrument. Mersenne (1588—1648) in his Harmonicorum Instrumentorum Libri, Paris, 1635, at page 68 (Propositio 43) figures and describes a Triple Harp of 75 gut strings, 5 feet high, as the cinyra or cithara "quae apud Europaeos est in usu", and mentions no other; his picture by the bye has trefoil-holes in belly like "f" holes on violin. The typical Welsh Harp or Triple Harp of last 2 or 3 centuries is strung as follows. Right row, for right hand, Contra G (8ve below bass stave) to A in altissimo (10th above treble stave), 37 strings; left row, for left hand, Tenor C to same A, 27 strings. These rows are unison sounds, giving rapid execution by 2 hands; left hand plays melody, and right hand has whole sweep of instrument. Owing to pegs, right row strings are longer, and therefore more tense and with stronger tone, than left-row strings. Middle row, to be picked out by finger of either hand, is Contra B to G♯ in altissimo, 34 strings; a semitone away from outer rows, as before in Double Harp; observe that this arrangement gives E♯ and B♯. Altogether then there are 21 strings to the 8ve (against 12 in p. forte) and 98 strings top to bottom; all gut. And whereas on a modern European harp ("pedal harp"), every F is dyed black, and every C red, there is not a single coloured or differentiated string throughout the Welsh 98. It is an extraordinary physio-

logical fact that the Welsh harpists can find their way; only possible by very keen perception of length of string and distance from body of player. It is almost an equal marvel how they have the patience to keep 98 gut strings in tune, with rude combs, and among the damp mists of Welsh mountains. Of course, like all Celtic harps, the Welsh is held to left shoulder; the "pedal-harp" player on the contrary, keeping an eye on the comb-mechanism on left of neck, uses the right shoulder. The Welsh Harp (outer rows) is tuned to diatonic scale of G♯ major. The players of the Welsh Harp are bards, prophets, salmon-fishers; and English is a foreign language to them. Morley holds singular business-letters from Welsh harpists, of which following ingenuous one is specimen.

"Newtown, Montgomeryshire, April 3rd, 1889. — Mr. Morley, Dear Sir, i am sending the comb and post off today.... I have no need to tell you, but what you will know the full value of it, and that a comb and post stands one of the principal parts of the Instrument, espesaly if its cut with a nice sweep, so as its made not for the strings to be in danger of breaking As I have had some very ugley ones, and allwise having my strings broken and truble to put new ones in — you will find that to be one of the prityest combs belonlng to a Welsh Harp. — (in a welsh harp) the buty lays in the short turn "or bend" and not one of those longco lee turns, like a broken backhorse, and that throws an unequal sound in the instrument, (also very ugley looking). Also in the rise in the Belly is very essential, to those who play the Welsh Harp properly, (altho not looking well with a rise) as there is a great deel of diffrence in Welsh Harp playing and Pendal harp playing, essespesaly in fingering, and whare to hold the right hand for the Bass. A pure Welsh Harper (one who has love for his country) aught to be well aversi, with the history of his country — and to be acquinted with the mountains vallis Rocks Rivers Dingeles and Dales — so as to be able to give a true sound to his national music — he aught to have a smile on his Face, or a Teer in his Eye, — Therefore the right hand in the Bass, has to express those ideas, with the harp that has the rise in the belley. He dont keep his Bass hand in the same disstance from the belly, in evry tune — some time in the middle of the string, and then half that, and closer still according to what he is playing, for instance, should he be playing (Dafydd y carregwen) or Morfuruddlan (which are in minor keys) he would be requiard to hold his Bass hand horizontally, and to play with great expression and feeling, and a Teer in his eye — but should he play the March of the Men of harlech, or any other marshal tune, he would keep his hand closer to the Belley, to make it sound with a good crash of defince of his country, and a smile on his face — I am writing this to you to say that one time I was very fond of my native country and my dear old harp, but my playing is neerly over now, and I think I will have to give it up altogether. Should you see Mr. John Thomas (Harpist to the Queen) please to give my verry kindest respects to him, he is the only Friend as I have in the world, as a Musician I can not speak to high of him — he has been a kind friend to me, beg to remain yours, verry faithfully, John Roberts, Welsh Harper."

The writer, now dead; but like Jacob has left 12 sons, and all are harpists. As to the "cut", the down curve of neck (comb) in a harp is to relieve tension at about C—F, top of treble stave; factors of problem of harp neck-construction being, — angle of body (chest) which carries sound-board (belly) + length of string + tension + convenience of arm and leg of player. As to sloping rise in the sound-board, bearing string-slip, it can be seen in the Mersenne picture. It will be seen that the Welsh harpist's thoughts turn more on chord-work and the strong right-hand, than on tinkle of the left-hand melody. — An account of *Morley's* own large and strong modern *pedal-harp* (3 inches taller than Erard, various strengthening mechanisms) was given at III, 332, May 1902; to which add that his metal plate not only supports the wooden neck (instead of vice-versâ), but also is so wide as to include the wrest-pins.

E. G. R.

The first "novelty" of the autumn Queen's Hall "Promenades" (Henry J. Wood) has been *Max Bruch's* latest orchestral composition, a suite on *Russian folk-tunes*, Op. 79b, originally produced at Barmen in 1904. The best folk-tunes are essentially survivals of the fittest, and they have passed through such searching ordeals and stern criticisms that they possess a strength of character invariably arresting attention and rendering them admirably fitted for modern treatment. There is moreover something peculiarly fascinating about a legitimate old folk-melody. What thousands of voices

must have helped to mould its final form, and of what a mountain of sentiment it must have been the medium! Small wonder that these old tunes are permeated with the spirit of humanity, and that they stir the imagination of the listener; and that Haydn, Beethoven, and other old masters drew upon this rare store of concentrated emotionalism. While however the happiest results have followed a composer working on the folk-tunes of his own country, it is seldom that complete success has been achieved when he takes those of other nationalities. Bruch has selected some excellent themes for his Russian suite, and in themselves they are full of significance and character, but to the critical ear their treatment is decidedly German. Russian folk-tunes come chiefly from the southern portion of the empire, and in common with the folk-tales show distinct traces of oriental influence. It is this element which makes it so difficult to the Teutonic mind to get in perfect sympathy with Russian music. The modern German composer is essentially orderly in his thinking. He instinctively analyses, compares, and seeks to make rational deductions; balance and form dominate his conceptions, and when he experiments to secure expansion of his art, he does so deliberately and on a fixed plan. Wagner, before he wrote his great works, strove to build up a system of artistic philosophy; and even Richard Strauss, the free lance of modern Germany, seems to find it necessary to prompt his creative genius by taking types of mankind as his subject-matter — to wit, "Don Quixote", "Don Juan", "A Hero's Life", or "Til Eulenspiegel". The Slavonic mind cares for none of these things. The play of the emotions, love, fear, despair, hope, exultation, in the abstract, are sufficient to inspire the Slavonic composer. With him a programme occupies relatively the same importance as a libretto did to the old opera writers — merely a reason for indulgence in strong, emotional phraseology — and he makes little attempt to illustrate realistic details. A comparison between Tchaikovsky's "Symphonie Pathétique" and Richard Strauss's "Sinfonia Domestica" shows with peculiar vividness the different aspects from which Russian and German composers regard and approach their art, and concert-goers who realise this difference of conception will find their powers of understanding and their enjoyment of Slavonic and Teutonic music much increased.

The *folk-tales, or skazkas, of Russia* themselves are fascinating reading. Many of them are merely adaptations of those current in all parts of Europe; for, apart from the theory of common origin, a good story would seem to possess marvellous powers of travelling even in the earliest times, — but the very likeness of the tales increases their interest, for the variations are the result of differences of nationality. Now the Slavonic mind is essentially dramatic, and the Russian peasant has a talent for story-telling; consequently there is a remarkable directness and point in his relation of traditional legends and tales. The likeness to certain features in the libretto of Wagner's "Ring" will be noticed in the following story: — A certain King offers wealth and honours to anyone who will find him a bride fairer than the sun, brighter than the moon, and whiter than snow. A moujik named Nikita undertakes the task, and induces the King to accompany him. Nikita, apparently anticipating trouble, desires, as a precautionary measure in case of argument, an iron war-club of exceptionally formidable dimensions. Visiting several smithies, in one of them he discovers an old man being tormented by smiths for non-payment of a debt. Nikita pays the debt, and in return receives from the old man a cap of Invisibility. Shortly afterwards the hero arrives at a palace where dwells Helena the Fair. She is so exclusive in her sentiments that as soon as Nikita and the King are seen approaching she sends her soldiers to kill them. Nikita however disposes of the soldiers with his mighty club, where upon Helena admits her guests, but makes ready a huge bow and fiery arrow for their destruction. Nikita, putting on his cap of invisibility, seizes the bow and shoots the arrow into the upper part of Helena's palace, which forthwith bursts into a blaze. After this Helena accepts the King as her husband. Nikita warns the King however that for three nights Helena will test his strength by pressing her hand on his chest until he cannot breathe. When this happens, the King is to let Nikita take his place. This being done, Nikita throws

the muscular Helena on the floor, the King slips back again, and after the three nights the Queen acknowledges herself vanquished. F. G. W.

Neapel. Das 1737 gegründete Theater San Carlo wird in Salvatore di Giacomo seinen Geschichtsschreiber erhalten. Den Auftrag erhielt der Genannte von dem jetzigen Direktor des Theaters, R. de Sanna. Das Theater soll dieses Jahr am 5. Dezember, dem Todestage Mozart's, mit »Don Giovanni« eröffnet werden.

Paris. Am 9. Oktober feierte Camille Saint-Saëns seinen 70. Geburtstag. Als einer internationalen Berühmtheit, ist ein näheres Eingehen auf diese Persönlichkeit an dieser Stelle nicht notwendig.

Wien. Der Kirchenmusikverein »St. Peter« (Leitung: Kapellmeister Karl Rouland) hat, wie dem Jahresbericht über das 4. Vereinsjahr zu entnehmen ist, sein Repertoire erheblich vergrößert. Außer den liturgisch richtig gestellten Messen in C und F von Schubert, den Missae breves in F und B von J. Haydn, sind eine Anzahl Werke von Joh. Jos. Fux, wohl nach Vorlagen der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, neu hinzugekommen. Von älteren Meistern stellten Jos. Haydn, Mozart und Schubert die meisten Werke.

Hier hat sich ein Jankó-Verein gebildet, der die Verbreitung der Jankó-Klaviatur kräftig in die Hand nehmen will. Anmeldungen zum Beitritte sind zu richten an die Adresse des Vereins (Wien XVIII, Canongasse 19). Ferner hat der Verein die Errichtung eines Jankó-Museums geplant, »nachdem die Jankó-Klaviatur einen der größten Marksteine in der Musikgeschichte bildet«.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Abert, Hermann, Die Musikanschauungen des Mittelalters und ihre Grundlagen. gr. 8. VI und 273 S. Halle a. S., Max Niemeyer, 1905. ℳ 8,—.

Aubry, Pierre et **Dacier,** Emile, Les Caractère de la Danse. Avec un portrait de Mlle. Prévost et une réalisation de la partition de J. F. Rebel. Paris. Champion. 1905. in 4⁰.

Voici un livre somptueux qui réjouira tous les amateurs du XVIII siècle et de son art délicat. M. M. Aubry et Dacier nous rappellent à propos que l'histoire de la musique n'est pas ennemie de la bibliophile. Leur livre élégant et documenté raconte l'origine et les vicissitudes d'un divertissement chorégraphique célèbre au temps de la régence, et dont l'auteur fut Jean Ferry Rebel. Novateur habile, violoniste de talent, sonatiste français dès 1695. Rebel mérite le souvenir de l'érudition. La présente monographie contribuera à remettre en honneur ce musicien trop oublié; elle nous donne un catalogue raisonné de ses œuvres, une analyse et un historique de l'une d'elles, et enfin toute la transcription réalisée de ces Caractères qui n'avaient jamais été réimprimés depuis 1715. C'est un ouvrage sur lequel on peut faire fonds. J'ajoute qu'il faut louer ici la nouveauté de la documentation, puisée à des sources peu accessibles, telles le Daily Advertiser anglais et les archives de St. Fargeau et de al Comédie française.

J. Ecorcheville.

Berlioz, Hektor, Instrumentationslehre. Ergänzt und revidiert von Richard Strauß. 2 Tle. 4⁰, VIII und 451 S. Leipzig, C. F. Peters, 1905. ℳ 24,—.

Bohn, Emil, Bohn'scher Gesangverein. Hundert historische Konzerte in Breslau 1881—1905. gr. 8⁰, 148 S. Breslau, Kommissionsverlag von Julius Hainauer, 1905. ℳ 3,—.

Siehe Aufsatz »Der Bohn'sche Gesangverein«.

Breithaupt, Rudolf M., Die natürliche Klaviertechnik, 2. umgearbeitete und stark vermehrte Aufl. gr. 8⁰, XII und 447 S. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf., 1905. ℳ 6,—.

Bühnenspielplan, deutscher (Theater-Programmaustausch). IX. Jahrgang 1904/5. Juli, August. X. Jahrgang 1905/06, September. kl. 8⁰. Leipzig, Breitkopf und Härtel. (Je ℳ 1,—.)

Cambridge Modern History, The. Cambridge University Press, 1904. 12 vols. in progress, each c. pp. 750, Royal 8vo. Price, see below.

Are ready: — I, Renaissance; II, Reformation; III, Wars of Religion; VII, United States, VIII, French Revolution. A colossal cooperative Universal Modern History of Europe and her Colonies from XV century onwards to date, largest yet attempted in English, and designed to record world-broad principles underlying all nationalities. Planned and at first edited by late Lord Acton (1834—1902, his family much connected with the Continent by marriage etc. for 2 centuries), Regius Prof. Mod. Hist., Cambridge. Now edited by, A. W. Ward (1837), Master of Peterhouse, Cambridge, since 1900; G. W. Prothero (1848), Pres. of Roy. Historical Society, and late editor of "Quarterly Review"; Stanley Leathes, Fellow of Trin. Coll., Cambridge, and Secretary of Civil Service Commission. Whole is result of the Cambridge Modern History Schools of last quarter century. Each vol. has large number of chapters. Each chapter a monograph by separate author. Chronological tables. Exhaustive bibliographies. The music-historian should know where to lay his hand on such an all-embracing work. E. g. vol. II gives full account of the religious Reformation and change of liturgies; English chapter therein by F. W. Maitland (1850—), Downing Prof. of Laws of England since 1888. Price 16/. a volume; but for subscribers to whole, £ 7. 10, being 12/6 a volume. E. G. R.

Challier's großer Chor-Katalog. 1. Nachtrag, enth. die neuesten Erscheinungen vom Januar 1903 bis Juli 1905, sowie eine Anzahl älterer, noch nicht aufgenommener Lieder. Lex., S. 345—384. Gießen, E. Challier, 1905. ℳ 2,40.

Hagemann, Carl, Oper und Szene. Aufsätze zur Regie des musikal. Dramas. 8⁰, 316 S. Berlin, Schuster und Löffler, 1905. ℳ 3.—.

Hecht, Gustav, Merkbüchlein für angehende evangelische Organisten. Praktische Fingerzeige zur würdigen Ausübung des Amtes für alle, die sich auf den Organistenberuf vorbereiten. kl. 8⁰, 32 S. Berlin Gr.-Lichterfelde, Ch. F. Vieweg, 1905. ℳ —,50.

Heinze, Leop., Theoretisch-praktische Musik- u. Harmonielehre nach pädagogischen Grundsätzen. Für österreich. Lehrerbildungsanstalten eingerichtet v. Hub. Wondra. 3. Aufl. bearb. v. Hans Wagner. 2. Tl.: Formenlehre, Organik, Musikgeschichte u. Methodik des Gesangunterrichtes in der Volksschule. gr. 8⁰, IV und 164 S. m. 10 Abbildgn. Breslau, H. Handel, 1905. ℳ 1,70.

Holzer, E. Schubart als Musiker. Darstellungen aus der Württembergischen Geschichte, 2. Bd. Herausgegeben von der württ. Kommission für Landesgeschichte, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1905. gr. 8⁰, 178 S.

Württemberg ist lange Zeit hindurch das Stiefkind der Musikforschung gewesen; seine verhältnismäßig geringe Anzahl von namhaften Tondichtern schien bis auf die jüngste Zeit die Mühe eingehenderer Untersuchung nicht zu lohnen, zumal da man ja in Sittard's Schrift ein Werk besaß oder besser zu besitzen vermeinte, das über das spärliche schwäbische Kunstleben genügenden Aufschluß zu geben schien. Erst die allerneueste Zeit beginnt mit jenem Vorurteil zu brechen; dabei zeigt es sich immer deutlicher, daß die schwäbische Musikforschung mit wenigen Ausnahmen noch durchaus in den Anfängen steckt und vor allem erst einer umfassenden aktenmäßigen Sichtung ihres Materials bedarf. Eine gründliche Abrechnung mit Sittard ist dabei unerläßlich; wer sich je mit schwäbischer Musik beschäftigt hat, erkennt mit zunehmendem Staunen die Unzuverlässigkeit dieses angeblich aktenmäßigen Werkes. Holzer's Schrift bedeutet den ersten glücklichen Schritt zur Beseitigung der zahllosen Irrtümer; sie ist durchaus quellenmäßig gehalten und an philologischer Gründlich-

keit dem Landshoff'schen Zumsteegbuche entschieden überlegen. Bisher unbenützte Quellen, wie z. B. die musikalische Realzeitung, sind ausgiebig verwertet; mit der Entdeckung und Verarbeitung des Steininger-Buches und der Stuttgarter Handschrift ist Schubart sowohl als Mensch wie als Künstler in eine vollständig neue Beleuchtung getreten. Der Liederkomponist Schubart wird vom Verf. treffend gewürdigt; daß bei den abseits von der großen Heerstraße stehenden schwäbischen Künstlern die Berliner Liedertheorie nicht sonderlich verfing, sondern daß sie aus dem Singspiel und aus dem Volksliederschatz direkt schöpften, zeigt sich nicht allein bei Schubart, sondern auch bei Rheineck, über den eine gründliche Monographie nunmehr ebenfalls dringend erwünscht wäre. Von Interesse ist die Verwendung der Gaudeamus-Melodie in dem Trinklied S. 172 mit verändertem Rhythmus. Auch die S. 149 ff. mitgeteilte Sonate ist beachtenswert, insofern sie z. B. gleich am Anfang die Weise Jommelli's deutlich erkennen läßt. Über Jommelli selbst ist dem Verf. auf S. 11 ein kleiner Fehlschluß untergelaufen. J. hat tatsächlich den Stoff des »Fetonte« zweimal, 1753 und 1769, auf verschiedene Texte komponiert; von der ersten Komposition befindet sich das Textbuch im Stuttgarter Staatsarchiv, die Musik ist verschollen. Holzer's Werk ist eine Bibliographie beigegeben, die in ihrer Gründlichkeit für alle späteren Forschungen auf dem Gebiet schwäbischer Musikgeschichte grundlegende Bedeutung besitzt. Dem Historiker leistet das Buch unschätzbare Dienste und auch der Laie wird über Schubart, dessen Persönlichkeit von jeher ein besonderer Nimbus umgab, reiche Belehrung daraus schöpfen.

H. Abert.

Kahnt, Paul, Vollständiges musikalisches Taschen-Wörterbuch, nebst e. kurzen Einleitg. üb. das Wichtigste der Elementarlehre der Musik, e. Anh. der Abbreviaturen, sowie e. Verzeichnis empfehlenswerter progressiv geordneter Musikalien, hauptsächlich f. den Pianoforte-Unterricht bestimmt. 8. verb. u. verm. Aufl. 16⁰, XVIII und 168 S. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf., 1905. ℳ —,50.

Klob, Karl Maria, Die komische Oper nach Lortzing. Mit einem Porträt von R. Wagner. gr. 8⁰, 79 S. Berlin, Harmonie, 1905. ℳ 2,—.

Kohut, Adolf, Die Gesangsköniginnen in den letzten drei Jahrhunderten. Mit ungedruckten Briefen und Gedichten von D. Fr. E. Auber, Berth. Auerbach, Bodenstedt u. v. a. In ca. 7 Lfgn. gr. 8⁰. 1. Lfg. VIII und 56 S. Berlin, H. Kuß, 1905. ℳ 1,—.

Konzertveranstalter, Handbuch für, 1905—6. Eingeleitet von Dr. Richard Batka, 12⁰, 69 S., ferner Kalender. Prag, Dürerverlag, in Kommission bei Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1905. ℳ 1,50.

Das Büchlein ist soweit ganz zeitgemäß, die Einleitung von Batka »Wie veranstaltet man ein Konzert?« vermag Interessenten manchen nützlichen Wink zu geben, enthält dabei auch so viel unnötiges, daß man etwa an die Briefsteller für Liebende erinnert wird. Indessen ist es ja möglich, daß diese ebenfalls notwendiger sind, als sich unsereins denkt und dann dürften Batka's Ratschläge über Abfassung von Unterhandlungsbriefen u. dgl. auf ein lernbegieriges Publikum stoßen. A. H.

Leichtentritt, Hugo, Geschichte der Musik. Band 36 von »Hilger's illustrierten Volksbücher«. kl. 8⁰, 112 S. Berlin-Leipzig, H. Hilger's Verlag, 1905. ℳ —,30.

Man kann nur sehr erfreut sein, wenn für solche populären, gedrängten Darstellungen jüngere und wirkliche Fachleute herangezogen werden, denn meistens waren hiefür bisher nur wissenschaftliche Handlanger tätig, so daß verwerfliche Musikgeschichten zu Dutzenden kursieren. Mit kurzen scharfen Strichen wird hier die Geschichte der Musik in den wesentlichsten Umrissen bis auf die Gegenwart entworfen, denen man fast überall zustimmen kann.

A. H.

Leo, Giacomo, »Leonardo Leo«. Musicista del sec. XVIII e le sue opere musicali. gr. 8⁰, 115 S. Napoli 1905, Melfi & Joele.

Die ersten Zeiten der neapolitanischen Oper sind noch keineswegs derart durchforscht, daß nicht nähere Aufschlüsse über Leonardo Leo erwünscht wären. Der Verfasser, ein Abkömmling des Komponisten, hat sich die Aufgabe gestellt, auf Grund ausgedehnter Studien in den neapolitanischen Archiven und Bibliotheken das Leben Leo's zu zeichnen, die Werke des Komponisten festzustellen und uns auch

einiges über die Bedeutung derselben zu sagen. So zerfällt denn auch das italienisch geschriebene Buch in zwei Teile, einen rein biographischen, der die Kapitel 1—7 umfaßt, und einen bibliographischen, der sich auf die Kapitel 8 und 9 erstreckt und auch Urteile über die damalige profane und religiöse Musik enthält.

Der biographische Teil bringt der Musikgeschichte neue Resultate. Der Verfasser stellt endgültig als Geburtsjahr Leo's 1694, und als Geburtsort S. Vito degli Sclavi fest. Mit bemerkenswertem Scharfsinn weist er ein für allemal die Vermutung zurück, daß Leonardo Leo und Leornardo Leo di Corrado ein und dieselbe Person ist. Im 2. Kapitel erzählt er uns von der Jugendzeit des Komponisten, von seinem Eintritt in das Conservatorio della Pietà de' Turchini im Jahre 1703 und erklärt die bisher vertretene Anschauung, nach der Leo in Rom unter Pitoni studiert haben soll, für unrichtig. Als Lehrer Leo's werden Provenzale und Nicola Fago genannt; Florimo's Behauptung, nach der Leo auch Aless. Scarlati's Schüler gewesen sein soll, erfährt Widerlegung. Im Jahre 1715 (nicht 1716) verließ Leo das Conservatorio und behielt seinen ständigen Wohnsitz in Neapel bei; nur vorübergehend verließ er die Stadt und verweilte einige Zeit 1722 in S. Vito, 1737 in Bologna, 1739 in Mailand und Turin, und 1741 in Rom. Das 3. Kapitel berichtet von den ersten Anstellungen und Bühnenerfolgen Leo's. 1712 ging auf der Bühne des Conservatorio »l'infedeltà abbattuta o S. Chiara«, 1714 im Theater San Bartolomeo »Pisistrato« in Szene; 1715 erfolgte seine Ernennung zum Secondo Maestro am Conservatorio und zum Organisten an der Kathedrale, 1716 die zum »organista soprannumerario« in der R. Capella. 1716 komponierte er auch die ‚serenata‘ »Il Gran Giorno d'Arcadia«. In das Jahr 1717 fallen die Aufführungen der Oper »Sesostri« und der ‚serenata‘ »Diana Amante«. Am 22. Januar 1718 erzielte »Sofonisbe« großen Erfolg. Leo's weitere Karriere in der R. Capella und im Conservatorio wird im 4. Kapitel erörtert, daß er am 23. Juni 1717 zum ordentlichen Organisten in der R. Capella, am 2. August 1738 zum Vicemaestro und 1741 zum Primo Maestro avancierte. Der Verfasser teilt aus den Archiven die Gehaltsbezüge der einzelnen Stellungen mit; für die Ernennung Leo's zum Primo maestro am Conservatorio di S. Onofrio konnte er jedoch keine Belege beibringen, hält aber die Wirksamkeit Leo's an beiden Anstalten für erwiesen und bedeutungsvoll. Mit hübschen Anekdoten aus dem Leben des Komponisten wartet der Verfasser im 5. Kapitel auf. Im 6. Kapitel legt der Verfasser den 31. Oktober des Jahres 1744 als Todestag Leo's fest, betont, daß der Komponist unverehelicht starb und nicht mit Anna Losi verheiratet gewesen sein konnte, wendet sich gegen die phantastische Ausschmückung von Leo's letzten Lebensstunden durch Florimo und erzählt von den Begräbnisfeierlichkeiten. Das 7. Kapitel bringt uns Leo's äußere Gestalt und seine Charakterzüge näher.

Es ist ein Verdienst des Verfassers, daß er die mannigfachen Irrtümer, die über das Leben Leo's verbreitet waren, beseitigte und auf die archivalischen Quellen zurückgriff. Dagegen ist es bedauerlich, daß er sich im 2. Teil des Buches mit der Angabe der Titel und jetzigen Fundorte der Opern und einigen allgemeinen Bemerkungen über diese begnügte, aber nicht aus den Textbüchern und Partituren, soweit sie noch vorhanden sind, schöpfte, um Leo's Werken innerhalb der damaligen musikalischen Produktion einen Platz anzuweisen. Freilich wäre dadurch die Arbeit des Verfassers zu einem ansehnlichen Werke angewachsen, was wohl gar nicht in der Absicht des Verfassers lag. Immerhin aber hätte gezeigt werden sollen, welchen Einfluß Schule und Theater auf den angehenden Musiker ausübten, inwieweit Leo noch auf dem Boden der Venetianer stand, mit welchem Werke er seine volle Zugehörigkeit zur neapolitanischen Schule erwies, endlich wie die Herrschaft, welche die darstellenden Künstler damals auf die neapolitanische Oper ausübten, bedeutsamen Werken wie denen eines Feo und Leo zum Schaden gereichte. Denn mit so allgemein gefaßten Urteilen wie: ». . . In tutti i suoi drammi, pregevoli per armonia, per arie, per verità d'espressione, per gusto e sopratutto per eguaglianza di stile sempre grandioso e nobile, che procuravano la delizia de' sensi, e creavano negli spettatori mille diletti musicali, domina e regna sovrano il nobile patetico, al quale genere di composizione lo partava il suo carattere serio e sensibile« (p. 39) wird von Leo's Opern kein Bild gezeichnet. Ähnlich steht es mit dem, was über die opera buffa, musica sacra, und musica strumentale, didascalica e diversa gesagt wird.

Zu Beginn des 2. Teils, also des 8. Kapitels, stellt der Verfasser Überblicke über die opera seria und opera buffa. Diese zeigen, daß der Verfasser eine geringe musikwissenschaftliche Schulung besitzt. Um nur eines zu erwähnen: p. 34 wird Monteverdi behandelt, ohne daß Vogel's Forschungen auch nur im geringsten benützt werden. Sichtlich unter großen Mühen hat der Verfasser im 9. Kapitel die einzelnen Werke Leo's zusammengesucht. Inwieweit die

Zusammenstellung vollständig ist, läßt sich vorläufig noch nicht ermessen; jedenfalls ist sie der Eitner's (Quellenlexikon, Bd. 6) und Florimo's (»La scuola musicale di Napoli«, 1882, Bd. 3, S. 38ff.) weit überlegen. Jedoch hätte die B. Joach. in Berlin, die B. d. Musikfr. in Wien und die Bibl. civica in Bergamo noch herangezogen werden sollen, die dem Verfasser noch weiteres Material an die Hand gegeben hätten.

Von dem Anhang bringen die Auszüge aus dem Neapolitaner Staatsarchiv, die sich auf die »R. Cappella di Napoli« beziehen, wertvolles Material (S. 95—102). Auch die Untersuchungen über Leonardo Leo di Corrado (S. 112—114) sind ebenso wie die »Firme autografe del Leo e del suo omonimo« erwünscht.

Unter der »Bibliografia« vermißt man deutsche Werke, dann die Schriften W. Heinse's, Perotti's u. a. Der Rubrik »Errata« wäre noch hinzuzufügen: S. IX: Wiel statt Viel und S. 3 Anm. 1: S. 32 statt 33.

Das Buch ist mit einem Brustbild des Komponisten geschmückt. Ich weiß nicht, woher dasselbe stammt. Vielleicht aber wäre, wenn ich nicht irre, das Gemälde Leo's im Konzertsaal des liceo musicale zu Bologna für eine Reproduktion günstiger gewesen.

Künftigen Leo-Forschern wird das Buch unentbehrlich sein und wertvolle Dienste leisten. Ludwig Schiedermair.

Leyen, Rudolf v. der, Johannes Brahms als Mensch und Freund. Nach persönlichen Erinnerungen. (Aus »Die Freude«.) 8⁰, 99 S. Düsseldorf, K. R. Langewiesche, 1905. M 1,60.

Mathias, F. X., Die historische Entwicklung der Choralbearbeitung für Orgel, in zwei Orgelvorträgen beleuchtet. gr. 8⁰, 16 S. Straßburg, F. X. Le Roux & Co., 1905. M —,25.

Prothero, Rowland Edmund. The Psalms in Human Life. London, Murray, new edit. 1905. pp. 415 Demy 8vo. 5/.

Author (see Cambridge Modern History) best explained in his own well-considered language. "Above the couch of David, according to Rabbinical tradition, there hung a harp. The midnight breeze, as it rippled over the strings, made such music that the poet-king was constrained to rise from his bed, and, till the dawn flushed the eastern skies, he wedded words to the strains. The poetry of that tradition is condensed in the saying that the Book of Psalms contains the whole music of the heart of man, swept by the hand of his Maker". "In every country, the language of the Psalms has become part of the daily life of nations, passing into their proverbs, mingling with their conversations, and used at every critical stage of existence". "The object of the book is to collect together some of the countless instances in which the Psalms have guided, controlled and sustained the lives of men and women in all ages of human history, and at all crises of their fate." — The instances, not "some" but in greatest profusion, range chronologically from Theodore the Martyr (306) to Paul Krüger (1900). Sometimes they are mere pegs to hang historiettes upon. Often the cause of really eloquent writing. The whole one of the singularities of gifted industry, applied to a profound truth. — As to the effect of David's Psalms on pictorial art, see Sammelbände VI, 191, about the VII century "Utrecht" Psalter. As to modern English music to the Psalter since XVI century, see Wooldridge's 13½ page article „Psalter" in Appendix to Grove (former edition).

Roberts, Ellis. Method of Instruction for Welsh Harp. London, Vincent, 1904. pp. 54, Super Royal 4to. 3 .

Posthumous. Author (Cymricè "Eôs Meirion", 1819—1873) was native of Dolgelly, Merionethshire; noted player on the "Welsh Harp", alias "Triple Harp"; in 1840 won chief prize in Liverpool at largest recorded Welsh-Harp competition, about 1847 settled in London, about 1850 became harpist to Prince of Wales (now King Edward VII), in 1858 at the Eisteddfodd at Llangollen, Denbighshire, won prize for best instruction book for Welsh Harp. The MS. of this last, (not known why Roberts parted with it), found its way into a 2nd hand bookseller's shop in Ruthin, Denbighshire, where in 1886 discovered and bought by an enthusiastic Welsh-Harp amateur of Liverpool (see on). Taken over from him for publication by a patriotic lady, Hon. Mrs. Herbert, daughter of late Lord Llanover, Abergavenny, Monmouthshire. Hence the present, 46 years after writing. The Welsh Harp is the link between the really ancient harp and modern civilization. Roberts, as a Londoner, kept up his national instrument, but for a living naturally had to play the single-row pedal-harp. His son is now principal 2nd violin at Covent Garden Opera. — A Welsh

Hermann Kretzschmar, Rochus Freiherr von Liliencron, Adolf Sandberger, Max Seiffert und Emil Vogel, Herausgebern und Mitarbeitern der Denkmäler deutscher Tonkunst, der ersten und der zweiten Folge, der Denkmäler der Tonkunst in Bayern und der in Österreich.

Davon bis dahin erschienen:

Alte Klaviermusik:

Joh. Jakob Froberger, Auswahl von Klavierstücken aus den Suiten und Tokkaten. ℳ 2,—.

Kuhnau, Johann, Auserlesene Kompositionen aus den Klavierwerken. Klavier-Sonate in B-dur. ℳ 3,—.

Muffat, Gottlieb, Auswahl von Klavierstücken aus den Componimenti musicali. ℳ 3,—.

Scheidt, Samuel, Auserlesene Kompositionen aus den Klavierwerken. ℳ 3,—. Sämtliche Stücke bearbeitet von Walter Niemann.

Orgelschatz:

Joh. Jakob Froberger, Vier auserlesene Stücke für Orgel. ℳ 2,—.

Scheidt, Samuel, Zehn Choralvorspiele aus der Tabulatura Nova (1624). ℳ 2,—. Sämtlich bearbeitet von Walter Niemann.

Gesangsmusik (Kirchenmusik, Alte Kantorei, Alte teutsche Liedlein, Madrigalenlust, Musikalischer Schauplatz).

Fux, J. J., Missa quadragesimalis, ℳ 2,—. Missa canonica, ℳ 2,—, bearbeitet von Hermann Bäuerle. Ausgewählte Kompositionen, ℳ 2,—, bearbeitet von J. Mitterer. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Mit diesen Publikationen beginnt sich eine Idee zu verwirklichen, deren Durchführung sich mit immer größerer Notwendigkeit herausstellte: Es gilt, die Schätze alter Musik, die in den vielen »Denkmälern« aufgestapelt liegen, und die beinahe ganz ein »Studierleben« führten, der Allgemeinheit zuzuführen und damit sie zu eigentlichem Leben zu erwecken. Erst dadurch kann der eigentliche künstlerische Zweck der Wiedererweckung alter Tonkunst, die heutige Kunst von der früherer Jahrhunderte befruchten zu lassen, in umfassenderer Weise erreicht werden. Das Unternehmen läßt sich in Kürze und seinem Wesen nach am besten mit den Bestrebungen der »Neuen Bachgesellschaft« charakterisieren. Auch hier heißt es, einem größeren Publikum Werke zuzuführen, die, nicht weniger bedeutend als andere bekannte Werke, in den Bänden der Ausgabe der »Alten Bachgesellschaft« schlummerten. Für die »Meisterwerke deutscher Tonkunst« ist die Aufgabe um so schwieriger, als es sich um Meister handelt, die in der heutigen Musikwelt meistens nur dem Namen nach bekannt sind. Eine Auswahl nur des Besten ist hier um so notwendiger, und andererseits ist die Frage der »Bearbeitung« hier noch viel wichtiger, weil es sich fast immer um Werke handelt, die, der vor-Bach'schen Zeit angehörend, auf Zutaten des Spielers noch viel stärker rechnen als z. B. manche Werke Bach's. Diesen überaus notwendigen Erfordernissen für eine wirkliche Neubelebung solcher alter Musik kommen diese Ausgaben in ausgezeichnetster Weise entgegen. Die Auswahl richtet sich nach der künstlerischen Bedeutung der Werke, die Bearbeitung ist mustergültig. Das schwierigste Kapitel ist hier bekanntlich die Klaviermusik, und die von Walter Niemann bearbeiteten Werke lassen weder in künstlerischer noch wissenschaftlicher Beziehung etwas zu wünschen übrig. Sie gehören zu den ersten Bearbeitungen alter Klaviermusik, die auf der Höhe moderner Musikwissenschaft stehen. Auch die Vokalstücke sind genau mit Vortragszeichen versehen, so daß sie sich, wie die Werke moderner Komponisten, ohne weiteres für die Aufführung eignen. Auf die Werke selbst einzugehen, ist an dieser Stelle nicht notwendig. A. H.

Zachow, Friedrich Wilhelm, Gesammelte Werke. Bd. 21 und 22 der Denkmäler deutscher Tonkunst, erste Folge. Herausgegeben von Max Seiffert. XIV und 375 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905. ℳ 40,—.

Żukowski, O. M., Die Kirchenmusik in den ersten Jahrhunderten des Christentums und die gregorianische Reform (polnisch), Lemberg, 1904, Gubrynowicz und Schmidt, 8⁰, 62 S.

Der Verfasser vertritt die »Anschauungen« von anno dazumal (Ambros, Kiesewetter usw.) und wiederholt dieselben Fehler, ohne die Forschungen von Gevaert, Riemann, Fleischer, P. Wagner, Mocquereau, Pothier usw. berücksichtigt zu haben. Es steht doch nicht so schlimm um polnische Musikwissenschaft, daß solche armseligen Produkte die ehrliche Forschung verunreinigen müßten. Adolf Chybiński.

Besprechung von Musikalien.

Joh. Seb. Bach's Werke. Ausgewählte Arien: I. für Sopran, II. für Alt, III. für Alt und Sopran, mit einem obligaten Instrument und Klavier oder Orgelbegleitung. Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft. Jahrgang V, Heft 2, ℳ 5,—; Jahrgang VI, Heft 1 und 2, ℳ 6,— und 3,—. Sämtlich herausgegeben von Dr. E. Mandyczewski. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905.

Mit diesen Veröffentlichungen scheint meiner Ansicht nach die Neue Bachgesellschaft wirklich einmal das zu treffen, was tatsächlich not tut, nämlich eine Verwertung des beinahe unerschöpflichen Arienschatzes der Kirchenkantaten anzustreben. Was bei der Wahl von solchen Arien besonders ins Gewicht fällt und glücklich erscheint, ist der Umstand, daß man es mit keiner bearbeiteten, sondern mit Originalmusik zu tun hat: sämtlichen Arien ist von Bach nur ein Soloinstrument beigegeben, seien es Violine, Flöte, Oboe oder Trompete, und nichts eignet sich deshalb besser zu einer künstlerischen Hausmusik als diese Stücke, zu deren Ausführung es einzig dreier Personen bedarf. Erwägt man noch ferner, daß in den meisten Fällen statt des Blasinstrumentes die Violine genommen werden kann und darf, so ergibt sich ohne weiteres die außerordentlich günstige Verwendung dieser herrlichen Musik. Die Bearbeitung (Aussetzung der Continuostimme wie Versehen mit Vortragszeichen) ist von Dr. E. Mandyczewski und macht einen vortrefflichen Eindruck. Gern hätte ich gesehen, wenn bei den Rezitativen die Vorhaltsnoten, wenigstens die absolut unzweideutigen, ohne weiteres eingezeichnet worden wären. Ich habe so manche Beweise von sehr bekannten Sängern und besonders Sängerinnen dafür, daß sie die naheliegendsten Vorhalte nicht sangen, resp. gar nicht wußten, was von ihnen zu halten sei. Und von Dilettanten kann man nicht viel mehr verlangen als von Berufssängern. Die Ausgaben kommen allen Bequemlichkeiten entgegen, alle Stimmen liegen den Heften einzeln bei. Tatsächlich, bequemer kann man es den Leuten nicht mehr machen. A. H.

Hasse, Johan Adolf, La conversione di Sant' Agostino, Oratorio. Bd. 20 der Denkmäler deutscher Tonkunst, erste Folge. Herausgegeben von Arnold Schering. XIV und 125 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905. ℳ 20,—.

Hassler, Hans Leo, Werke, zweiter Teil. Denkmäler deutscher Tonkunst, zweite Folge. Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Herausgegeben (Notenteil und Einleitung) von Rudolf Schwartz. XLIII und 250 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1904. ℳ 20,—.

Krieger, Adam, Arien. Bd. 19 der Denkmäler deutscher Tonkunst, erste Folge. Herausgegeben von Alfred Heuß. XXIX und 160 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905. ℳ 20,—.

Meisterwerke deutscher Tonkunst. Erlesene Meisterwerke zum praktischen Gebrauch für Kirche und Schule, Konzert und Haus bezeichnet unter Leitung und Mitwirkung von Guido Adler, F. X. Haberl,

Brooke, A. Modern music making, MMR 35, 418.
Bruchmüller, W. Der Kurrendemann, Tägl. Rundschau, Berlin, 1905, 206.
Buck, R. »Das Fest auf Solhaug«. (Erstauff. d. Oper v. W. Stenhammar in Berlin.) (Bespr.) AMZ 32, 39.
Bundi, G. Gustav Doret's Musik zum Winzerfest in Vevey, SMZ 45, 27.
C., J. Un recueil de danses françaises de la Renaissance (Phalèses »Recueil de Danseries« auf der Münchner Hofbibl. Anzeige). RM 5, 19.
Caland, E., **Clark,** F. H., Erklärung und Erwiderung. ZIMG 7, 1.
Caligula. Zeit- u. Streitfragen im Musikleben: Vom Gegenseitigkeitsprinzipe, NZfM 72, 43.
Canstatt, O. Die Musikpflege in den alten Jesuitenmissionen Südamerikas, NMZ 26, 24.
Chevalley, H. Arthur Nikisch, Mk 5, 2.
Chwatal, B. Ein alter Zopf in der Klaviaturkonstruktion, ZfI 26, 2.
Chybiński, A. Die Aufgaben der heutigen Musikkultur. I. Die Reform der Konzertprogramme, Lu 1905, 14 15.
— Die Wagnerfestspiele in München II. Lemberger Gazette 1905, 211 212.
— Das neueste Werk über die Mensuralnotation. (Bespr. des Werkes von Joh. Wolf), Allgem. Revue. Krakau 1905, 10.
— Die erste polnische Klavierschule. (Bespr. der »Klavierschule« von Joh. Drozdowski), Lemberger Gazette 1905, 216.
Clarke, J. L. Villages of Violin-Makers. Wide World Magazine, London, 1905, Okt.
Collangette. Note sur la musique orientale, RM 5, 19.
Conrat, H. Chopin und die Frauen, BW 7, 24.
Coquard, A. L'histoire de la musique. Correspondant, Paris, 10. Sept.
Cumberland, G. Two essays in miniature, MSt Vol. 24, 615.
Cursch-Bühren, F. Th. Etwas von der Militärmusik, SH 45, 42 3.
Curzon. H. de. Compositeurs et virtuoses Belges en France pendant soixante-quinze ans, GM 51, 42.
Destranges, E. Emmanuel Chabrier et Gwendoline, OA 21, 680 1 ff.
Diot, A. Les réformes du Conservatoire, CMu 8, 20.
Dippe, G. Vom Operntext. Deutschland, Berlin, 1905, 37.
Draeseke, F. Mein erster längerer Besuch bei Franz Liszt in Weimar (1858), NZfM 72, 41.
Drng. Johs. Volkelt. System der Ästhetik. (Bespr.), LZ 56, 41.
Droste, E. Francesco Tamagno †, BW 8, 1.
Dubitzky, Fr. Kleine Sünden der Konzertgeber. Cosmopolitain. Berlin, 1. 2.
Eberhardt, G. August Wilhelmj, AMZ 32, 38.
— Ein Geiger (Aug. Wilhelmj zum 60. Geburtstag), Berl. Tagebl. 20. Sept., Abendausg.
Ebert, Cl. Rich. Wagner an Mathilde Wesendonk. Deutsche Kultur, Berlin 1, 6.
Felder, E. Münchner Wagner-Festspiele. Die Wage, Wien, 8, 39.
E., F. G. The royal society of musicians, MT 61, 752.
Elson, L. C. The crimes of song composers, Mus Vol. 10, 10.
— Club programs of all nations. V. England, ebendort.
Enlon, E. Les instruments de musique au Guatemala, RM 5, 19.
Ertel, P. Die Lage der Musiker in den Kurorchestern, DMZ 36, 38 ff.
Flaischlen, E. Von den Dingen der Kunst. Die Hilfe, Berlin, 11, 38.
Florence, P. Music and evolution, MC 25, 14 ff.
Forni, E. Dante and music, Mus Vol. 10, 10.
Franz, R. Einiges über Bach'sche Kantaten. (Aus der NZfM), Mk. 5, 2.
Freimark, H. Peter Cornelius als Mensch und Dichter, H. 1905, 10.
Fritz, A. Das deutsche Theater im 19. Jahrh. (v. Max Martersteig). (Bespr. Düsseldorfer Monatshefte, 5, 9.
G., A. Några reflexioner öfver manskvartetten, FM 1, 18.
Gardiner, M. Miss Marie Hall. Great Thoughts. London 1905, Oct.
Gates, Fr. The woman in the case, Et 23, 10.
Gilder, J. L. Inspiration for Wagner's »Tristan and Isolde«. Critic, New-York, Sept.
Glasenapp, E. F. u. **Golther,** W. Wagner-Literatur. Das literarische Echo, Berlin, 8, 1.
Göhler, G. Felix Draeseke, NZfM 72, 41.
— Parzival. Zukunft, Berlin, 1905, 45.
Golther, W. Briefe R. Wagner's an Otto Wesendonk. Deutsche Monatsschrift, Berlin, 5, 1.
Grieg, E. Mein erster Erfolg, NMZ 27, 1 ff.
Grospellier, A. »L'Ordinarium missae« de l'édition vaticane. Chant Grégorien, Grenoble, 14, 1—3.
— Le Congrès international de chant grégorien de Strasbourg, ebendort.
Grunsky, K. Rhythmus d. Anerkennung. Bemerk. z. 1ten deutsch. Gesamtausg. d. literarisch. Werke v. Berlioz, NMZ 26, 24.

Günther, E. v. Karl Klindworth. Tägl. Rundschau, Berlin, 1905, 225.
H., F. X. (Gregorianische Kongresse) in Leitmeritz und Straßburg, MS 38, 9/10.
Haarbeck, W. Gibt es eine absolute Grenze der liturgischen Freiheit? MSfG 10, 9.
Halbert, A. Verleger u. Kritiker, Gegenwart. Berlin, Bd. 68, 38/39.
Hamel, A. G. van. Mittelalterliche Fassungen der »Tristan und Isolde«-Sage, holländ., De Gids, Verlag Luzac, Sept. 1905.
Harzen-Müller, A. N. Musik u. Musiker in den Werken der Berliner Kunstausstellungen, 1905, MWB 36, 39.
Hehemann, M. Max Reger's Sinfonietta, MRu 1, 3.
— Edward Elgar, NZfM 72, 40.
— Max Reger als Liederkomponist, NZfM 72, 44.
Hellen, M. Nikisch und die Berliner Philharmoniker, HKT 10, 2.
Herbert, W. v. The military bands of the Balkan countries, MMR 35, 418 ff.
Herold, M. Vom Kirchengesangfeste in Rothenburg o. T., Si 30, 10.
— Nach 20 Jahren. Zum Jubiläum des Bayerischen Kirchengesangvereins, 1905, CEK 19, 9/10.
Heuler, R. Pater Hartmann von An der Lan-Hochbrunn, NMZ 27, 1.
Hirschfeld, R. »Don Juan«, Österr. Rundschau. Wien, 4, 49/50.
Hochdorf, M. Theaterzukunft, Dramaturg. Blätter, 1, 8.
Hohlfeld, E. Zum Kapitel »Opernregie«, MWB 36, 42.
Hopkins, L. M. The making of tone color effects on the piano, Et 23, 10.
Jachimecki, Z. Aus der heutigen deutschen Musik (Bespr. der Werke von S. Wagner, Pfitzner, R. Strauß, G. Mahler, A. Schönberg), Poln. Revue, Krakau, 1905, Juliheft.
— Decseys »Hugo Wolf«, ebendort.
Jeřábek, J. Dr. Anton Dvořák, MLB 2, Sept.
Irvine, D. Hall Caines novel »The prodigal son« and music, MSt Vol. 24, 613 f.
Israfel. The mastersingers and Richter (a fantasy), Mus. Vol. 10, 10.
Istel, E. Der Stil der modernen komischen Oper, Münchener Neueste Nachrichten, 19. Okt. 1905.
K. Josef Jeřábek, ML 2, Aug.
Kenyon, Fr. The essentials of success, Et 23, 10.
Kienzl, W. Kleine Erinnerungen aus meinem Verkehr mit Großen, Die Woche, Berlin, 7, 40.
M'Kinney-Hughey, F. Music lessons the soldiers taught, Et 23, 10.
Kittan, P. G. † Eingangslied und Schlußvers beim Hauptgottesdienst, KCh 16, 10.
Klaehre. Neue Lieder für Familienabende, MSfG 10, 9.
Kleefeld, W. Saint-Saëns und die Wagnerianer in Frankreich, Neue freie Presse, Wien, 1905, 9. Okt.
Klima, A. E. Hanslick's erste Erlebnisse in Wien, Neue freie Presse, Wien, 1905, Nr. 14711.
Kloss, E. Bayreuth und seine Stilbildungsschule, NMZ 26, 24.
— R. Wagner's »Gedichte«, Bespr., MWB 36, 40 ff.
Knosp, G. Camille Saint-Saëns, NMZ 27, 1.
— Claude Debussy, NZfM 72, 40.
— La presse musicale en Allemagne, CMu 8, 20.
Kohut, A. Adolf Stahr und seine Beziehungen zur Tonkunst, RMZ 6, 21.
Korngold, J. Jacques Offenbach, NZfM 72, 42.
Krause, E. »Bruder Lustig«, (Urauff. d. Oper v. Siegfr. Wagner in Hamburg), S 63, 57/58.
— Die Ausgaben klassischer und anderer Klavierwerke, HKT 10, 2.
Krohn, J. Om väsendet och uttrycksförmågan i tonernas förhållanden, FM 1, 18.
Kruijs, M. H. van't. Tilly Koenen, MB 20, 40.
— Een energieke Vrouw (Elink-Schuurman), MB 20, 38.
— Henri F. R. Brandt's-Buys †, MB 20, 42.
L., D. Robert Fuchs, L 29, 1 ff.
L., W. Reisende Harmonium-Ensembles, H. 1905, 10.
Landauer, G. Musik der Welt, Zukunft, Berlin, 1905, 44.
Laurencie, L. de la. L'anoblissement d'un musicien sous Louis XIV, LM 1, 10.
Law, Fr. S. Carl Tausig, Mus Vol. 10, 10.
Leichtentritt, H. Max Reger als Kammermusikkomponist, NZfM 72, 44.
Lermann, J. W. The foundation of sight reading, Et 23, 10.
Lessmann, O., Das Musikfest in Sheffield, AMZ 32, 42.
Liebscher, A. Hat der Schul-Gesangunterricht einen Einfluß auf die Sprache der Kinder? NMZ 27, 1.
Liepe, E. »Quoniam tu solus sanctus«. Eine Studie über J. S. Bach, MWB 36, 40.
Lipinsky, W. v. Vorschläge zur Hebung des deutschen Musikalienhandels, MLB 2, Sept.
Loewengard, M. Die Theorie der Musik in der Schule. Ztg. f. Lit. Beil. d. Hamb. Corresp. 1905, 20.
Lurns, G. The bright side of the outlook, Et 23, 10.

Macdougall, H. C. Improvisation, Et 23, 10.
Malherbe, Ch. Die Allmacht Joh. Seb. Bachs, Mk 5, 2.
Manz, G. R. Wagner u. Heinrich Laube (3 unveröffentlichte Briefe), DAMZ 1, 28.
— Hans v. Bülow in seinen Briefen. Deutsche Monatsschrift, Berlin, Sept.
Marling, Fr. The excentricities of singers, Et 23, 10.
Marmontel, A. An estimate of Joh. Seb. Bach, Et 23, 10.
Mathews, W. The opportune bending of the musical twig, Et 23, 10.
Maubel. Le public et la critique belges, GM 51, 41.
Mauclair, C. Les »Compétents«, CMu 8, 20.
Méraly, J. La musique et la médecine, CMu 8, 19ff.
Mey, K., Felix Draeseke, Mk 5, 2.
Meyer, R. M. Schwedens Anakreon (K. M. Bellman). Sonntagsbeil. d. Voss. Ztg. 1905, 461.
Millet, L. El Congrès Internacional de Cant Gregorià a Strasburg, RMC 2, 21.
— La Sardana, ebendort.
Milligen, S. v. Iets over de eerste ontwikkeling der dramatische muziek in Frankrijk en het herdersspel van Adam de la Halle: »Robin et Marion«, Cae 62, 10.
Morold, M. Die 41. Tonkünstlerversammlung, MRu 1, 3.
Motta, J. V. da. Mathis Lussy und Hugo Riemann.
Müller, H. Zur Organistenfrage, MSfG 10, 9.
Müller-Reuter, Th. Max Reger's »Sinfonietta« (ausf. Analyse), NZfM 72, 44.
N. N. Ivar Hedenblad, MLB 2, Aug.
— Michel'angelo Lambertini, MLB 2, Aug.
Naaf, A. Einiges aus dem Briefwechsel M. Plüddemann's mit seinen Freunden und Zeitgenossen, L 29, 1.
Nagel, W. Hermann v. Helmholtz. Deutsche Monatsschrift f. d. gesamte Leben der Gegenwart, Berlin, 4, 12.
Nef, K. Kant und die Musik, RMZ 6, 20.
— Der Tanz im Appenzellerlande SMZ 45, 26.
Neisser, A. Zur Reform unseres Konzertwesens. Cosmopolitain. Berlin, 1, 1.
Newmarch, R. Rimsky-Korsakow, ZIMG 7, 1.
Niecks, Fr. Liszt as a pianoforte writer, Et 23, 10.
Niemack, J. The origin of Beethoven's tempi, Mus Vol. 10, 10.
Niemann, W. A. Scriäbine, NZfM 72, 40.
— Neue Klaviermusik, NZfM 72, 42/43.
— Max Reger als Klavierkomponist, NZfM 72, 44.
Nin, J. El Concurs Rubinstein a Paris, RMC 2, 21.
Nodnagel, E. O. Musikalische Menagerie, NMZ 27, 1/2.
Novácek, V. Puccini's »Tosca«, FM 1, 18.
Oberbach, H. Unsere letzte Hausmusik, H. 1905, 10.
Oppenheim, A. Ein Nachruf an E. v. Possart. Prager Tagblatt, 1905, 221.
Payne, Cl. How it is done in Italy. (The truth about the grand era of the »Young italian school«), MC 25, 11.
Pedrell, F. Ivan Pau Pujol y altres mestres del mateix cognom, RMC 2, 21.
Peïtavi, S. Esquisses musicales d'Outre-Manche, LM 1, 11.
Peschko, P. Johann Seb. Bach. Monatsschrift für Stadt und Land, Berlin, Sept. 1905.
Petherick, H. Francescus Stradivari, St 16, 186.
Pfeiffer, K. Zur Instrumentenkunde, NMZ 27, 1.
Pfitzner, H. Bühnentradition. Süddeutsch. Monatshefte, 2, 10ff.
Philipp, J. The Concert Hall of the Paris Conservatoire, Et 23, 10.
Pohl, M. Das deutsche Volkslied im Gesangsunterricht des Gymnasiums. Schulprogramm des Gymnas. z. Steglitz, LZ 56, 41.
Polak, M. Harmonisation des mélodies orientales. (Erwid. a. d. Krit. v. S.), RM 5, 18.
Pothier, J. Caractère catholique du chant grégorien. Chant Grégorien, Grenoble, 14, 1—3.
Prinz, E. Die naturgemäße Methode des Unterrichts im Singen nach Noten, AMZ 32, 38.
Pudor, H. Die Kunst des Atmens. Gegenwart, Berlin, 68. Bd., 38/39.
Puttmann, M. Kritik, Kritiker und Kritisierte. Cosmopolitain. Berlin, 1, 1ff.
— Camille Saint-Saëns, AMZ 32, 41.
Reuss, E. Über Versuche zur sicheren Erlangung einer ausreichenden Klaviertechnik, NMP 14, 18.
Ricken, H. Über den Vortrag Bach's, KW 19, 2.
Riemann, H. Les »Heirmoi« de Pâques dans l'office grec. (Ausf. Bespr. d. Werkes v. G. Gaïsser), ZIMG 7, 1.
Rites, S. C. des. Décret promulguant l'édition vaticane. Chant Grégorien, Grenoble, 14, 1—3.
— Décret sur l'édition et l'approbation des livres de chant. Chant Grégorien, Grenoble, 14, 1—3.
Röttger, K. Musikalische Elemente in der modernen Lyrik, NMP 14, 18ff.
Rudder, M. de. Chants primitifs des peuples du nord, GM 51, 42ff.

S. Die Vorstände deutscher Opernbühnen. (D. Karlsruher Hofoper), NMZ 26, 24.
S., K. Christoph Reineck, NMZ 26, 24.
S., S. Worcester musical festival, MMR 35, 418.
Sch., E. Kirchenmusikalische Lesefrüchte, MS 38, 9/10.
Ságody, O. A magyar zene harmoniai és melodikai sajátosságáról, Zg. 6, 33.
Saint-Jean, J. »Les Hérétiques« (l'Opéra de C. Levadé à Beziers). Nouvelle Revue, Paris, 1905, 1. Sept.
Schaeffer, E. Friedrich Kiel. Protestantenblatt, Leipzig, 38, 38.
Schaub, F. Ein Wort zur modernen Musik-Kritik. Kritik der Kritik. Breslau, 1905, 2.
— Zur Reform d. theoretischen Unterrichts auf unseren musikal. Lehranstalten, KL 28, 19 ff.
Schaukal, R. Kapellmeister Kreisler. Dreizehn Vigilien aus e. Künstlerdasein. Nord u. Süd, Breslau, 29. Jhg. Okt. 1905.
Shedlock, J. S. Nelson. MMR 35, 418.
Scheibler, L. Franz Schuberts einstimmige Lieder, Gesänge und Balladen. VI. Düsseldorfer Monatshefte. 5, 9.
Schering, A. Gustav Mahler als Liederkomponist. (Kindertotenlieder), NZfM 72, 40.
— »Christus« (Mysterium v. F. Draeseke), NZfM 72, 41.
Schjelderup, G. Fel. Draeseke, AMZ 32, 41.
Sherman, D. F. Musical moments with children, Mus. Vol. 10, 10 ff.
Scheumann, R. Die Julius Otto-Feiern in den Jahren 1904/05, SH 45, 41 ff.
Schlegel, A. Hans Sommer, SH 45, 40.
Schmidt, L. Richard Strauß, NZfM 72, 40.
— »Das Fest auf Solhaug«. Erstauff. d. Oper v. W. Stenhammar i. Berlin.) Bespr. Berl. Tagbl. 1905, 21. Sept. und S. 62, 53/54.
Schultz, D. Stilvolle Aufführungen alter Orchestermusik, S. 63, 52.
Schüz, A. R. Wagner's Dramen und das Melodram., AMZ 32, 39.
Schuez, A. Melody and harmony. (Nachdruck), Et 23, 10.
Schwarzkopf. Das Tagebuch eines hessischen Stabstrompeters, DAMZ 1, 29.
Segnitz, E. Felix Draeseke, KL 28, 19.
Sömmern, H. Was verlange ich von einer guten Musikkritik? SH 45, 40.
Sonne, H. Der XVIII. deutsche evangelische Kirchengesangvereinstag in Rothenburg a. d. Tauber, CEK 19, 9/10.
Spanuth, A. Wagnerianer als Mythenbildner, S. 63, 53/54.
Spiro, Fr. Die Musik. (Beethoven von Göllerich, Bayreuth v. H. v. Wolzogen, Tanzmusik v. Bie.). Ausf. Bespr. S. 63, 55/56.
Sterner, R. L. About the voice and vocal instruction, Et 23, 10.
Sternfeld, R. Ein »famoses Blatt« (von R. Wagner). MWB 36, 40.
Stöckhardt, E. Eug. Kilian. Mein Austritt aus d. Verbande des Karlsruher Hoftheaters. (Bespr.) Die schöne Literatur, Leipzig, Avenarius, 6, 21.
Stoecklin, P. de. Französisches Musikleben I. Die französische Volksseele, S. 62, 53/54.
Storck, K. Johann Sebastian Bach, Mk 5, 2.
— Musikalische Rundschau. Westermann's Monatshefte, Braunschweig, 50, 1.
Tappert, W. Zum Nachdenken. (Üb. den Erfinder des Klavierpedals u. a.), RMZ 6, 20.
— R. Wagner's Gedichte, RMZ 6, 21.
Thiessen, K. Neue Chorwerke. (Bespr.) S. 63, 57/58.
Thomas, F. E. William A. Wetzell, MC 25, 12.
Tissot, H. L'enseignement populaire du chant grégorien et de la musique polyphonique religieuse. Chant Grégorien, Grenoble, 14, 1—3.
Torchet, J. Émile Zola musicien, GM 51, 40.
Trille, H. La »Marimba« et l'Anzang, RM 5, 19.
Trowell, T. A. W. Celebrated Violoncellos, St 16, 186.
Udine, J. d'. L'école des amateurs, CMu 8, 19 ff.
Urspruch. Über den gregorianischen Kongreß von Straßburg, GR 1905, 9/10.
Vallas, L. Le mouvement musical à Lyon, CMu 8, 19.
Vent, A. Die Verdienste Karls d. Großen um den Kirchengesang, GBo 22, 10.
Venth, C. Norse composers and their music, MC 25, 13.
Verney, Fr. A Municipal Concert Hall for London. Nineteenth Century (and After, London, 1905, Oct.
Viotta, H. Camille Saint-Saëns, Cae 62, 10.
W., E. L. The new teaching season, Mus Vol. 10, 10.
W., K. Die Osanna-Glocke zu Fulda, GBl 30, 10.
Wadsack, A. Der Schulgesang. Hessischer Schulbote, Darmstadt.
Wanderer, R. Rich. Strauß als Dirigent, NZfM 72, 40.
Warnstorf, P. Takt oder Untakt? MSfG 10, 9.

Weber, J. R. The pernicious use of the legato slur in Pianoforte music, Mus. Vol. 10, 10.
— W. Enrico Bossi, NZfM 72, 40.
Weigl, Br. Felix Draeseke, L 29, 1 ff.
Weingartner, F. Die erste Ouvertüre zu Cornelius' »Barbier von Bagdad«, KW 19, 1.
Wellerz, E. Der Messias von Händel in der Bearbeitung von Ebenezer Prout, (Bespr.), AMZ 32, 38.
Wenisch, J. Der Nachtwächter im musikalischen Drama, NMZ 26, 24.
Winn, E. L. The young music teacher, Et 23, 10.
Winship, A. E. The mission of music in the public schools, Et 23, 10.
Wittmann, H. Eduard Hanslick, Neue freie Presse, Wien, 1905, Nr. 14710.
Wolff, E. Isidor Seiß, RMZ 6, 21.
Zabel, E. P. I. Tschaikowsky, Deutsche Rundschau, Berlin, 1905, 11.

Buchhändler-Kataloge.

Breslauer, M., Berlin W., Unter den Linden 16. Katalog I enthaltend wertvolle und seltene Bücher und Manuskripte jeder Art, Handzeichnungen usw. Preis des außerordentlich reich ausgestatteten Katalogs ℳ 4,—. Unter »Musik« finden sich u. a. ein Exemplar der H. Albertschen Arien (8 Tle.) ℳ 360, Tenorstimmen von Forster's Liedsammlungen (Teil 1—3) ℳ 750, Paul Gerhard's Geistliche Andachten in der Ebeling'schen Ausgabe ℳ 280 und einige andere Werke.

List & Franke, Leipzig, Talstr. 2. Antiquariatskatalog Nr. 372. Musikliteratur, Musikalien, Theater und Tanz. Autographen von Musikern und Bühnenkünstlern. — Zum Teil aus dem Nachlasse von R. Musiol. Sowohl unter den Büchern wie Musikalien finden sich manche seltene, gesuchte Werke.

W. Reeves, London W. C., 83, Charing Cross Road. Catalogue Nr. 125, 1905. Music and musical literature, ancient, modern, second hand new.

Zur gefälligen Notiz.

Es sei ausdrücklich bemerkt, daß alle für die Zeitschrift bestimmten Sendungen nicht, wie es hin und wieder vorkommt, an Herrn Prof. Dr. Kretzschmar, sondern an die Redaktion der Zeitschrift zu richten sind.

Die Redaktion der Zeitschrift.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Ortsgruppen.

Dublin.

A meeting of the Irish members was held on 2nd October, and a Dublin Branch constituted formally. Dr. Culwick was elected President and Rev. H. Bewerunge Hon. Secretary. The number of members on the roll at present is nine.

Genf.

Am 5. Oktober starb C. H. Richter, der Vorsitzende der Landessektion Schweiz, nach langwieriger Krankheit im Alter von 53 Jahren. Richter war Gründer und Direktor der Musikakademie in Genf.

Neue Mitglieder.

Königliche Akademie, Posen.
Buhle, Dr. Edw., Arosa (Schweiz), Hotel Rachia.
Carnap, Josua B., München-Neuwittelsbach, Romanstr. 22.
Fritzsch, Willibald i. Fa. Paul Pabst, Hofmusikalienhandlung, Leipzig, Neumarkt 26.
Hornbostel-Magnus, Frau Helene von, Wien, I Nibelungenhof.
Levi, Professor Dr. Hugo, Venedig, S. Vitale, Palazzo Levi.
Mennicke, Dr. Carl, Leipzig, Windmühlenstr. 24, III.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Hol, I. C., früher Modena, jetzt Leipzig-Gohlis, Wilhelmstr. 38, I.
Norlind, Tobias, früher Hemse jetzt Smedby, Kalmar län.
Perry, Miss Margaret, früher Boston jetzt Paris, 59 rue de Province aux soins de M. M. Perier frères.
Reichel, Alexander Professor, früher Bern jetzt Bundesrichter in Lausanne.
Ulrich, Bernhard cand. phil., jetzt Berlin NW., Wilsnackerstr. 55, III.
Wachtel, Ludwig, früher Berlin jetzt Rom, Via capo le case 88.
Wolff, Prof. Dr. Leonhard, früher Godesberg a. Rh. jetzt Bonn a. Rh., Hohenzollernstr. 25.

Ausgegeben Anfang November 1905.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Leipzig, Czermaks Garten 16.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36.

ZEITSCHRIFT
DER
INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT.

Heft 3. Siebenter Jahrgang. **1905.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 ℳ.

Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft.

(Vortrag[1]), gehalten in der Ortsgruppe Wien der IMG. am 24. März 1905.)

Einem jungen Spezialgebiet einer Wissenschaft fällt die Aufgabe zu, seine Daseinsberechtigung zu erweisen. Da dies auf neuen Forschungsgebieten kaum durch den Hinweis auf bereits errungene Resultate geschehen kann, so müssen zunächst die Ziele ins Auge gefaßt werden, deren Erreichung erstrebt wird, und der Nutzen, den der mütterliche Stock der Wissenschaft von dem jungen Sprößling zu erwarten hat. Gerade die Arbeit des Spezialisten scheint auf den ersten Blick außer allem Zusammenhang mit allgemeineren Fragen der Wissenschaft. Was soll dabei herauskommen, so wird vielleicht mancher fragen, wenn man einen Hottentotten in den Phonographen singen läßt und dann dieses zweifelhafte Kunstprodukt mit Tonmesser und Metronom in seine Atome zergliedert?

Ich möchte darum heute, vor einem Kreise von Musikforschern und Musikfreunden, zu zeigen versuchen, wie gerade die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft auf die allgemeinsten Fragen: nach dem Ursprung und der Entwicklung der Musik und dem Wesen des Musikalisch-Schönen hinführen.

Vorher seien mir noch ein paar Worte darüber erlaubt, was die Bezeichnung »vergleichende« Musikwissenschaft besagen will.

Das vornehmste Mittel wissenschaftlicher Erkenntnis ist die Vergleichung. Sie ermöglicht die Analyse und genaue Beschreibung der Einzelerscheinung, indem diese anderen Erscheinungen gegenübergestellt und ihre unterscheidenden Eigentümlichkeiten hervorgehoben werden; andererseits charakterisiert die Vergleichung die Einzelerscheinungen als Spezialfälle, indem die Ähnlichkeiten erfaßt und als »Gesetze« formuliert werden. Systematik und Theorie sind gleichermaßen auf die Vergleichung angewiesen. Somit wäre alle Wissenschaft vergleichend und die Vergleichung keine besondere, sondern eine allgemeine Methode. Dennoch redet man allgemein von »vergleichender Anatomie«, »vergleichender Sprachwissenschaft« usw. Es muß hiermit doch die Einführung einer bestimmten Betrachtungsweise gemeint sein. Die medizinische Anatomie befaßte sich fast ausschließlich mit dem Bau des menschlichen

1) Der Vortrag war durch Demonstrationen auf dem Phonographen und dem Grammophon illustriert.

Körpers; während die Zoologie, zunächst an der traditionellen Systematik festhaltend, die Anatomie der einzelnen Tierspezies jede für sich behandelte; es gab also eine Anatomie der Affen, der Fledermäuse, der Nager usw. Die vergleichende Anatomie nun legt sozusagen Querschnitte durch das ganze Gebäude: sie verfolgt die einzelnen Organe durch das ganze Reich der Lebewesen und erkennt so z. B. in den Kopfknochen des Menschen Wirbel, in der oberen Epidermis des Laubblattes eine Art Auge [1]. Die neuen Erkenntnisse, die so gewonnen werden, ergeben für die Systematik neue Einteilungsgründe und regen andererseits auch zu neuen Spezialuntersuchungen an.

Einen ähnlichen Verlauf nahm die Entwicklung der Sprachwissenschaft. Erst studierte die Philologie die einzelnen Sprachen gesondert, bis die vergleichende Sprachwissenschaft die verknüpfenden Fäden spann. Auch hier mußte sich der Entwicklungsgedanke sozusagen von selber einstellen, als Pfadfinder dienen und zu neuen Gruppierungen führen.

Die bis dahin wenig beachteten Sprachen der sog. Naturvölker gewannen mit einemmal ein besonderes Interesse; innerhalb der bekannten Sprachgebiete der Kulturländer wurden die Dialekte sorgfältiger studiert und so der Vergleichung ein immer reicheres Material zugeführt.

Verhältnismäßig spät ist die vergleichende Methode in die Musikwissenschaft eingedrungen. Dies liegt in erster Linie daran, daß für alle anderen Gebiete die Sammelarbeit des reisenden Ethnologen leichter war. Die Erzeugnisse der bildenden Kunst und der Technik können im Original mitgenommen und in den Museen konserviert werden; auch konnte hier das Skizzenbuch und später die Kamera nachhelfen; die physische Anthropologie verfügt ebenfalls über die photographische Aufnahme und unschwer erlernbare Meßmethoden. Der Sprachforscher, der über ein feines Ohr gebietet, kommt meistens mit dem Notizbuch gut aus, auch ist der Reisende aus praktischen Gründen gezwungen, die Sprache selbst zu lernen.

Der Musikwissenschaftler, der sich nach Unterstützung von ethnologischer Seite umsah, war bis vor kurzem übel dran; die Musikinstrumente der Museen allein konnten ihm wenig bieten; die Berichte der Reisenden begnügten sich meist mit einigen Bemerkungen über »Katzenmusik der Eingeborenen«, »Höllenlärm bei Tanz und Fest« oder »die melancholische Stimmung einer eigenartigen Weise«. Einzelne Reisende und Missionare versuchten auch, Melodien nach dem Gehör aufzuzeichnen [2]. Die Schwierigkeiten dieses Verfahrens steigen aber — auch für musikalisch sehr Geübte — ins Ungemessene, wenn eine Musik sich ganz ungewohnter Tonstufen und Rhythmen bedient. Und Schwierigkeiten sind hier gleichbedeutend mit Fehlerquellen. Denn wir haben eine schwer zu überwindende Tendenz, das Ungewohnte den geläufigen Vorstellungen anzupassen und exotische Musik europäisch zu hören.

Mit der Erfindung des Phonographen ist nun auch der Musikwissenschaft ein Hilfsmittel geboten, um die musikalischen Äußerungen aller Völker der Erde in unanfechtbar exakter Weise zu fixieren und eine streng wissenschaftliche Bearbeitung zu ermöglichen. Freilich setzte die Verwendbarkeit des

---

1) G. Haberlandt, Die Sinnesorgane der Pflanzen, Leipzig 1904.

2) Dieses ziemlich reiche Material wird, kritisch gesichtet, der neueren Forschung vielleicht teilweise noch nutzbar gemacht werden können. Vorderhand, solange genügend exaktes Vergleichsmaterial noch fehlt, ist es unbrauchbar.

Phonographen als Reiseapparat die Verbesserung und Verbilligung der ursprünglich recht primitiven und dabei sehr kostspieligen Maschinen voraus. In beiden Beziehungen können wir heute schon ganz zufrieden sein. Ein kleiner, leichter, dabei sehr solider und verläßlicher Apparat ist schon für 50 Mk. erhältlich; die Handhabung ist so einfach, daß sie jeder in einer Viertelstunde erlernen kann, und die Aufnahmen lassen nichts zu wünschen übrig. Von den Wachszylindern oder -platten können galvanoplastische Metallkopien angefertigt werden, die unverwüstlich sind[1]. Es sind also alle Bedingungen gegeben, um Musik- und Sprachproben in großem Maßstabe zu sammeln und in phonographischen Museen oder Archiven aufzubewahren. Das Wichtigste ist freilich, daß sich möglichst viele Sammler finden, die die kleine Mühe phonographischer Aufnahmen nicht scheuen, auch wenn sie selbst nicht unmittelbar daran interessiert sind. Amerika ist uns in dieser Hinsicht vorausgegangen: schon lange zieht drüben keine wissenschaftliche Expedition ohne Phonographen aus. Auch das Wiener, auf Anregung der Akademie der Wissenschaften gegründete Phonogramm-Archiv, hat seit drei Jahren eine vielversprechende Sammeltätigkeit entwickelt. Eine schöne Sammlung besitzt auch die Société d'Anthropologie in Paris, in England hat Cambridge den Anfang gemacht, in Deutschland das Berliner psychologische Institut[2]. Außer den Forschungsreisenden hätten die Missionen vorzüglich Gelegenheit, in Ruhe ein wertvolles phonographisches Material zustande zu bringen. Auch die ethnographischen Schaustellungen in den großen Städten und namentlich auf großen Ausstellungen ergeben oft eine interessante Ausbeute. (Aufnahmen von Dr. Azoulay auf der Pariser Weltausstellung 1900; auf Anregung von Prof. Boas in St. Louis 1904). Endlich wäre es sehr dankenswert, wenn auch Privatpersonen, die Vergnügungsreisen nach dem Orient usw. machen, sich entschließen würden, anstatt oder neben dem unvermeidlichen Kodak einen kleinen Phonographen mitzunehmen. Namentlich die vielbereisten Mittelmeerländer sind ein sehr ergiebiges Fundgebiet für nicht nur wissenschaftlich reizvolle Volksmelodien.

Sie ersehen schon aus diesen wenigen Bemerkungen, daß selbst mit den ersten Vorarbeiten für eine vergleichende Musikwissenschaft, der Sammlung eines einwandfreien Materials, erst bescheidene Anfänge gemacht sind. Eine Vergleichung im großen Maßstabe, die uns gestattet, an die Lösung der allgemeinsten Fragen heranzutreten, wird erst dann möglich sein, wenn wir von allen Punkten der Erde wenigstens Stichproben musikalischer Äußerungen zur Verfügung haben. Einstweilen müssen wir uns damit begnügen, das Material in der ungeordneten Folge, wie es zusammenkommt, monographisch zu bearbeiten[3]. Es ist klar, daß, je weiter unsere positiven Kenntnisse

---

1) S. Exner, Wiener Akad. Ber. 11. Juli 1902. L. Azoulay, Comptes rendus, 135, 1902.

2) Auch die Deutsche Grammophongesellschaft hat im Orient eine große Zahl von Platten aufgenommen, die, mit einiger Vorsicht, auch wissenschaftlich verwendbar sind.

3) Von musikologischen Publikationen auf Grund phonographischen Materials sind bisher m. W. erschienen: Über nordamerikanische Indianer von W. Fewkes, F. Boas, A. Fletcher, Fillmore, B. J. Gilman; über Eskimos von F. Boas; China: Gilman; Siam: C. Stumpf; Japan, Indien, Nordsyrien: O. Abraham u. E. v. Hornbostel; Arabien: G. Adler; Faröer-Inseln: H. Thuren; Rumänien: G. Weigand.

dringen, auch immer mehr neue Fragen auftauchen. An der Hand des bescheidenen Materials, das uns heute zu Gebote steht, möchte ich versuchen, Ihnen einen Überblick über den Kreis der Probleme zu verschaffen, mit denen eine künftige vergleichende Musikwissenschaft sich zu beschäftigen haben wird.

Die nächstliegenden Fragen knüpfen sich an das Baumaterial aller Musik, die Töne. Nur wo wir festen, gesonderten Tonstufen begegnen, werden wir im allgemeinen von Musik reden. Aber schon diese einfache Begriffsbestimmung kann nicht ohne Einschränkung gelten. Einmal wird man auch rhythmische Geräusche (Trommelsoli, Beckenschlagen, Klappern) nicht ausschließen dürfen; zweitens ist die Stärke der Tongebung beim Gesang sehr variabel und daher der Übergang vom Singen zum Sprechen kein sprunghafter, sondern ein kontinuierlicher. Wir kennen in Europa den Sprechgesang von den Auszählversen und Spielliedchen der Kinder, vom Parlando unserer Couplетsänger, vom Melodram usw. Bei den Orientalen ist das Parlando sehr häufig, und bei Völkern, deren Sprache einen tonalen Akzent hat, wie den Chinesen, Indochinesen und mehreren Bantu-Völkern, weist der gesungene Text kaum eine stärkere Tongebung auf, als der gesprochene. Endlich werden bei orientalischen Kulturvölkern die Tonstufen mit Vorliebe kontinuierlich ineinander übergeführt; das Glissando und Portamento, das bei uns nur gelegentlich als Vortragsnuance verwendet wird, gehört in China, Japan und Indien zum vornehmen Kunststil und wird besonders geübt. Wir kennen also musikalisches Geklapper, musikalisches Sprechen, musikalisches Geheul, und als erstes Problem tritt uns die Frage entgegen: Was ist Musik?

Bei der Betrachtung eines Tonsystems werden wir zunächst nach seiner äußeren Begrenzung, dem Tonumfang fragen. In der Vokalmusik ist er schon durch den Stimmumfang eingeschränkt, in der Instrumentalmusik ist er abhängig von der Technik des Instrumentenbaues und auch von der menschlichen Anatomie, der die Instrumente angepaßt sind. Die Erweiterung des Tonumfanges der Instrumente wird auf die Vokalmusik zurückwirken. Vielleicht dürfen wir in gewissem Sinne den Umfang der Melodik als Kriterium für die Höhe der musikalischen Kultur benutzen. Die Melodien primitiver Völker bewegen sich meist in engen Grenzen, wie ja unsere Kinderlieder auch; sie erzeugen daher leicht den Eindruck des »Monotonen«. Gelegentlich finden sich aber auch Volksmelodien von sehr bedeutendem Umfang, z. B. bei den sibirischen Kosaken. Eine gesetzmäßige Regelung des Umfanges von seiten des Staates oder der Schulen, die dem heutigen europäischen Musiker verwunderlich erscheint, finden wir bei den orientalischen Kulturvölkern. In Japan z. B. gilt es als besondere Auszeichnung, wenn einem Spieler des Koto (japanische Harfe) gestattet wird, die erste Saite seines Instrumentes eine Oktave tiefer zu stimmen. Der Ursprung solcher Gebräuche ist wohl in dem Einfluß der Zahlenmystik auf die Musiktheorie zu suchen. Dies Beispiel zeigt uns, daß wir beim Studium fremdländischer Musik auch Momente, die uns nebensächlich scheinen, wie den Tonumfang, nicht außer acht lassen dürfen.

Bedeutungsvoller als die Entwicklung des Tonsystems nach außen ist die innere Differenzierung, die Stufenzahl. Wir bestimmen für gewöhnlich die Stufenzahl innerhalb einer Oktave, indem wir auf Grund ihrer Ähnlichkeit die Oktave als Wiederholung des Grundtons in einer höheren Lage auffassen. Die bisherigen Erfahrungen berechtigen uns, das Phänomen der Oktaven-

ähnlichkeit für eine psychophysische Grundtatsache zu halten. Wir finden allenthalben, daß Frauen und Jünglinge im Chor mit erwachsenen Männern in höherer Oktavlage singen, ohne sich des Unterschieds vom Unisono bewußt zu sein. Ebenso liegt die Instrumentalbegleitung häufig eine Oktave unter der Singstimme. (Gelegentlich mag es sich für eine klarere theoretische Darstellung empfehlen, das Tonmaterial nach kleineren Intervallen zu gliedern, etwa nach Quarten, wie es in der altgriechischen Tetrachordlehre gebräuchlich war.) Das System aller Stufen innerhalb einer Oktave pflegen wir als Leiter zu bezeichnen. Abgesehen von den Intervallen zwischen den einzelnen Stufen können wir die Tonleitern nach der bloßen Stufenzahl gruppieren. Die Leitern, die einzelnen Musikstücken zugrunde liegen, stellen meist nur eine Auswahl aus dem gesamten Tonmaterial eines Systems dar. Letzteres erhalten wir, wenn wir eine größere Anzahl jener stufenärmeren »Gebrauchsleitern« zusammenfassen. Dieses Verhältnis ist Ihnen allen bekannt und geläufig. Unsere siebenstufige diatonische Gebrauchsleiter liegt allen einfachen Melodien, die in einer Tonart bleiben, zugrunde. Die Materialleiter dagegen, der sie entnommen ist, ist die 12stufige chromatische. Die stufenärmsten Gebrauchsleitern, die uns bekannt sind, sind die pentatonischen (wenn wir nicht etwa die älteste griechische Oktaventeilung, das Tetrachord des Olympos (c f g c) als vierstufige Leiter fassen wollen). Wir finden fünfstufige Melodien z. B. in China, Japan, Java, Siam, bei nordamerikanischen Indianern und auch noch vielfach auf europäischem Boden, z. B. in Schottland, Wales, Litauen. Die Fünfstufigkeit ist oftmals nicht streng festgehalten; eine oder mehrere weitere Stufen kommen als Durchgangs- oder Wechselnoten neben den fünf Hauptstufen vor, oder es finden sich am gleichen Ort außer den pentatonischen auch mehrstufige Melodien. Auch die Existenz von sechsstufigen Leitern wird (für Sumatra z. B.) behauptet, bedarf aber noch der Bestätigung.

Unter allen Gebrauchsleitern sind die siebenstufigen wohl die verbreitetsten. Leitern mit mehr als sieben Stufen: die 12stufige chromatische (Europa, China, Japan usw.), die 17stufige arabische, die 21stufige indische sind fast immer bloß als Materialleitern anzusehen, aus denen eine kleinere Stufenzahl zur Konstruktion der Gebrauchsleitern ausgewählt wird.

An die Stufenzahl knüpfen sich einige bedeutsame Probleme. Sind die stufenärmeren Leitern die Vorläufer der stufenreicheren in der Entwicklung des Tonsystems? Gegen diese Annahme scheint schon die Koexistenz pentatonischer und heptatonischer Leitern zu sprechen. Wie erklärt sich dann aber die Bevorzugung gewisser Stufen vor anderen?

Diese Frage führt uns unmittelbar zur Betrachtung der Stufenart, der Intervalle.

Mit der Bestimmung der Intervallgröße hat sich die Musiktheorie von altersher mit Vorliebe beschäftigt, und sie bildet auch eine der wichtigsten Aufgaben der vergleichenden Musikwissenschaft. Die modernen akustischen Messungsmethoden ermöglichen eine sehr genaue Tonhöhenbestimmung nicht nur an Instrumenten mit fester Abstimmung, sondern auch an phonographisch festgehaltenen Tonstücken selbst.

Die Messung an Musikinstrumenten, die von A. J. Ellis[1] zuerst in

1) Ellis ist mit seiner grundlegenden Arbeit: On the musical scales of various nations (Journ. Soc. of Arts, 1885) als der Vater der vergleichenden Musikwissenschaft zu betrachten; seine Methode wurde später auch von J. P. N. Land, C. Stumpf u. a. benutzt

größerem Maßstabe ausgeführt wurde, bietet mancherlei Fehlerquellen und darf daher niemals allein zur Festlegung eines Tonsystems dienen — ganz abgesehen davon, daß sie immer nur Instrumentalleitern liefert, die durchaus nicht immer mit den Gebrauchsleitern identisch sind. Am zuverlässigsten wird es sein, die Messung unmittelbar vor oder nach dem Gebrauch des Instrumentes durch einen einheimischen Musiker vorzunehmen. Der Reisende, dem heute noch keine handlichen, leicht transportabeln Tonmesser zur Verfügung stehen, kann auch die Instrumentalleitern phonographisch aufnehmen. Die Museumsinstrumente, auf die der Forscher sonst angewiesen ist, sind durch den Transport, das Austrocknen beim langen Lagern usw. vielfachen Schädigungen unterworfen. Flöten und Pfeifen erweisen sich meist zu akustischen Untersuchungen überhaupt unbrauchbar; primitive Instrumentenbauer lassen sich vielfach durch außermusikalische Prinzipien leiten: die Bohrlöcher werden äquidistant oder nach symmetrischen Gruppen oder ungefähr in der Mitte der natürlichen Internodien der Bambusrohre angebracht. Auch auf den altperuanischen und -mexikanischen Tonpfeifen sind die Löcher nach dekorativen Gesichtspunkten verteilt[1]). Die unregelmäßigen Tonreihen solcher Blasinstrumente werden vom Spieler durch seine Anblasekunst ausgeglichen. — Bei Guitarren und Lauten mit festen Bünden können ebenfalls manche Unvollkommenheiten des Baues durch stärkeres oder schwächeres Niederdrücken der Saiten ausgeglichen werden. Auch hier kommen bei der Verteilung der Bünde manchmal außermusikalische Prinzipien in Betracht[2]). Die akustische Messung wird hier vorteilhaft durch Längenmessung mit dem Bandmaß unterstützt und kontrolliert.

Am zuverlässigsten sind noch die abgestimmten Schlaginstrumente — Holzklaviere, Glockenspiele usw. —, obwohl auch diese mit einer gewissen Vorsicht gemessen werden müssen.

Methodologisch einwandfrei und technisch meist ohne allzu große Schwierigkeit ist die Messung der Phonographentöne[3]), die sich auch nicht auf Instrumentalmusik zu beschränken braucht. Nur muß bei gesungenen Melodien mit den oftmals beträchtlichen Schwankungen der Intonation gerechnet werden, die durch Vergleichung einer größeren Zahl von Stücken derselben oder verschiedener Sänger ausgeglichen werden müssen. Noch genauer als durch Tonhöhenvergleichung können die Phonogramme ausgewertet werden, indem man durch eine mechanische oder optische Übertragung die Schallkurve graphisch reproduziert und die so erhaltenen Kurven ausmißt. Doch ist dieses umständliche, sehr subtile Verfahren, das von Scripture[4]) u. a. für die Phonetik bereits mit Erfolg angewendet wurde, für musikalische Untersuchungen wohl meist überflüssig.

Das Resultat der Tonmessung sind Schwingungszahlen, die, der Tonhöhe nach geordnet, die Leitern ergeben. Die Intervalle ergeben sich durch Berechnung der Verhältnisse je zweier Schwingungszahlen. Außer den Intervallen zwischen benachbarten Stufen der Leiter kommen für die Vergleichung zunächst jene größeren Schritte in Betracht, die sich in den betreffenden

1) Cf. K. Wead, Contributions to the History of Musical Scales. Smiths. Inst. Rep. 1900.

2) So bei der chinesisch-japanischen Kin, cf. Abraham u. v. Hornbostel, Tonsystem u. Musik der Japaner, Sammelb. d. IMG. 1903.

3) Zuerst von Gilman, Chinese mus. system, Philos. Rev. 1892.

4) Experimental Phonetics (Yale Bicentennial Series).

Melodien — als Sprünge — tatsächlich vorfinden. Außer diesen empirischen Intervallen sind aber noch jene von Interesse, die durch Beziehung aller Tonstufen einer Leiter auf einen »Grundton« gewonnen werden. Die Wahl dieses Grundtons muß mit Vorsicht geschehen, da wir nicht ohne weiteres unseren Tonikabegriff in fremdländische Musik hineintragen dürfen. Andererseits rechtfertigt sich die Annahme eines Grundtons doch durch die psychologische Tatsache, daß jede Melodie nicht nur mehr ist als ein Konglomerat von Tönen, sondern auch mehr als eine bloße Kette von Intervallen. Wir werden auf dieses wichtige Problem noch zurückkommen. (Hier wäre noch zu erwähnen, daß die Darstellung der Intervalle als Verhältnisse für die Vergleichung unbequem ist; es empfiehlt sich mehr, ein Standard-Intervall zu wählen und alle übrigen als Bruchteile oder Multipla desselben darzustellen. Die von Ellis vorgeschlagene Berechnung in Cents, d. i. Hundertstel des temperierten Halbtons, hat sich als sehr einfach und zweckmäßig herausgestellt.)

Aus der Fülle der Intervalle, die uns die Tonmessung liefert, heben sich einige durch besondere Auszeichnung heraus. Es sind die sog. physikalisch reinen oder natürlichen Intervalle, deren Schwingungsverhältnisse sich in kleinen ganzen Zahlen ausdrücken lassen. Hand in Hand mit dieser physikalischen geht bekanntlich eine psychologische Eigentümlichkeit: die Konsonanz. Ich kann mich hier nicht auf eine Erörterung der verschiedenen Konsonanztheorien einlassen, will aber betonen, daß jede Konsonanztheorie, die Anspruch auf allgemeine Gültigkeit erhebt, die Ergebnisse der vergleichenden Musikwissenschaft mitberücksichtigen muß. Es geht durchaus nicht an, die Erlebnisse innerhalb unserer simultanharmonischen Musik als letzte psychische Tatsachen anzusprechen und ohne weiteres auf die ganze Menschheit zu verallgemeinern. Schon die weitverbreitete Ansicht, daß die Intervalle reiner Stimmung nicht nur in dem Sinne »natürlich« sind, daß sie z. B. in Klängen als Obertöne auftreten (bei Blasinstrumenten als »Naturtöne«) — sondern daß sie auch der menschlichen Natur besonders angepaßt wären, bedarf der Revision. Wir brauchen gar nicht außer Landes zu gehen, um bedenklich zu werden. Wir musizieren ganz allgemein in temperierter Stimmung, ohne daß unsere Natur sich dagegen aufbäumt; ja, manche reinen Intervalle wollen uns gar nicht munden, wenigstens in der Sukzession[1]. Es ist auch sehr fraglich, ob Natursänger, Sologeiger, a-cappella-Chöre usw. reine Intervalle intonieren. Unser musikalisches Gewissen ist hinsichtlich der Intervallgrößen sehr dehnbar, und auch hier nennen wir die Gewohnheit unsere Amme.

Zudem kommt außer der Konsonanz noch ein zweites Prinzip für die Leiterbildung in Betracht — eben dasjenige, das auch unserer temperierten Leiter zugrunde liegt —: die Gleichheit der Stufen oder der Distanzen. Nicht auf möglichst einfache, sondern auf lauter gleiche Schwingungszahlenverhältnisse kommt es dabei an. Auch psychologisch handelt es sich hier um etwas ganz anderes als bei der Konsonanz. Es dürfte schwer sein, einen Halbton und eine große Septe hinsichtlich ihres Konsonanzgrades zu unterscheiden. Über den Distanzunterschied sind wir uns dagegen keinen Moment im Unklaren. Wir müssen damit rechnen, daß unter Umständen, namentlich in Musik, die keine Harmonie kennt, das Distanzprinzip eine größere Rolle spielt als das

1) Cf. Stumpf u. Meyer, Maßbestimmungen üb. d. Reinheit konson. Interv. Beitr. z. Ak. u. Musw. Heft 2.

Konsonanzprinzip. Und mit dieser Annahme könnten wir gleichstufige Leitern, wie die siebenstufige siamesische und die fünfstufige javanische Salendroleiter erklären. Auch neutrale Terzen sind vielleicht als Halbierungsprodukte von Quinten zu verstehen. Es ergibt sich also ein Problem, das für die Musikwissenschaft ebenso wie für die Psychologie sehr interessant ist: in welchem Verhältnis beherrschen das Konsonanz- und das Distanzprinzip die Musik der verschiedenen Völker, wie greifen sie ineinander, unterstützen oder verdrängen sie sich?

Endlich verdanken viele Intervalle ihr Dasein außermusikalischen Prinzipien: der mathematischen Berechnung (z. B. Temperatur zum Zweck leichterer Transposition), die sich oft mit Zahlenmystik verquickt (pythagor. Quintenzirkel); dann den Eigentümlichkeiten der Instrumente (vgl. oben); endlich der persönlichen Eigenart oder dem Affekt (Indianer) der Spieler oder Sänger, mangelhafter Technik und dem Zufall.

Daß so vielerlei und darunter auch irrationale Intervalle nebeneinander bestehen können, das ist nur in einer Musik möglich, die keinen harmonischen Zusammenklang kennt. Und allem Anschein nach ist simultane Harmonie ein Privilegium der neueren europäischen Musik. Es ist dies einer der wichtigsten und auch strittigsten Punkte der Musiktheorie; hier liegt auch eine der gefährlichsten Fehlerquellen. Wir sind von Jugend auf ausschließlich in harmonischer Musik erzogen, unser ganzes musikalisches Denken ist von harmonischen Tonvorstellungen erfüllt. Sobald wir eine Melodie hören, denken wir uns unwillkürlich eine Harmonisierung hinzu; sobald ein Intervall erklingt, fassen wir es als eines unserer gewohnten Intervalle auf. Es ist ganz falsch, zu glauben, daß musikalisch Begabte und Geübte von diesem Fehler frei sind: im Gegenteil, gerade der Musikalische bringt eine besonders reiche und durch die Übung besonders gefestigte Menge gewohnter Vorstellungen an die fremden Eindrücke heran. Um sich von diesen Gewohnheiten zu befreien, bedarf es wieder spezieller Übung, eines Training ad hoc; wobei freilich ein feines Intervallgedächtnis oder absolutes Tonbewußtsein unentbehrlich sind. Diese Umstände müssen uns erstens skeptisch machen gegen die Berichte und Melodienaufzeichnungen von Reisenden; dann aber auch gegen jene Theorien, die für alle Musik, woher immer sie kommen mag, eine harmonische Basis verlangen. Was diesen Theorien einen Schein von Berechtigung verleiht, ist, daß sie sich, von rein spekulativen, deduktiven Argumenten abgesehen, auch auf eine Reihe durch die vergleichende Musikwissenschaft sichergestellte Tatsachen stützen. Einmal ist durchaus nicht alle exotische Musik streng homophon. Namentlich in den ostasiatischen Kulturländern findet sich Orchestermusik von recht komplizierter Struktur; auch die Gesangsbegleitungen bewegen sich nicht immer unison oder in Oktavenparallelen zur Singstimme; in Indien und den Ländern arabischer Kultur ist die Sackpfeife im Gebrauch, die bekanntlich zur Melodie eine Grundbaßnote ertönen läßt, und eine ähnliche orgelpunktartige Begleitung ist auch sonst weit verbreitet. Aber alle diese Formen der Mehrstimmigkeit sind — dies kann nie oft und scharf genug betont werden — offenbar prinzipiell verschieden von unserer Harmonie, die auf die Konsonanz des Zusammenklanges gegründet ist. In den Orchesterpartituren aus Japan, Siam und Java, die wir besitzen, sieht man neben der melodieführenden Prinzipalstimme nur freie Umspielungen der Melodie, und auch bei den anderen erwähnten polyphonen Begleitungsformen ist offenbar nicht konsonanter Zusammenklang, sondern

nur Erhöhung der Klangfülle angestrebt. Gewichtiger ist eine andere Reihe von Tatsachen: wir finden bei den verschiedensten Völkerstämmen, namentlich bei nordamerikanischen Indianern, Melodien, die sich auf den Tönen des Dreiklanges aufbauen; andererseits zeigen viele Melodien eine Wiederholung einer melodischen Phrase auf einer neuen Tonstufe, die meist eine Quarte oder Quinte ober- oder unterhalb der ursprünglichen liegt, die also gewissermaßen von der Haupttonart in die Dominant- oder Subdominant-Tonart modulieren. Allein auch diese Befunde berechtigen uns nicht, unsere europäischen musikalischen Begriffe einfach auf andere Verhältnisse zu übertragen. Vor allem müssen wir uns vor dem Lapsus hüten, eine importierte europäische Melodie für eine echte einheimische zu halten. Eine sichere Entscheidung ist da oft sehr schwer. Primitive Völker verfügen oft über ein großes Nachahmungstalent und ein bedeutendes Assimilationsvermögen; dazu kommt die Art der Tradition, der Mangel an historischem Sinn und das geringe Kausalbedürfnis: schon in der nächsten Generation ist der Ursprung der Überlieferung vergessen, und was vor kurzem erworben, wird bereits als uralt ausgegeben. Zudem wird der europäische Ursprung durch die Angleichung an heimatliche Gewohnheit noch verdunkelt. Auch diese Umformungen sind natürlich von Interesse. Aber es ist höchste Zeit, daß die echten Erzeugnisse fremder Kulturen auch auf musikalischem Gebiet gesammelt werden, bevor sie durch Europäismen unrettbar verdorben sind.

Ferner finden wir in den Dreiklangmelodien die Quinte häufig durch eine neutrale Terz geteilt, können also weder von Dur noch von Moll sprechen. Überhaupt dürfte es sich empfehlen, diese Kategorien, die ja auch in Europa verhältnismäßig jungen Datums sind, bei der Beurteilung nicht-harmonischer Musik völlig zu vermeiden. Vollends dürfen wir nicht aus dem Eindruck, den wir von einer fremdländischen Musik empfangen, auf die assoziierte Gefühlsbetonung schließen. Schon innerhalb unserer einheimischen Musik ist die Verknüpfung von Tonempfindung und Gefühl ein ungelöstes Problem. Ob es uns jemals gelingen wird, dasselbe für exotische Musik aufzuklären, ist sehr fraglich.

Doch legen Erwägungen allgemeiner Art die Annahme nahe, daß auch jede einstimmige Melodie oder melodische Phrase ihren Schwerpunkt hat, d. h. einen Ton, der sich vor den übrigen durch Frequenz, Dauer, Stellung, dynamischen Akzent oder sonstwie auszeichnet und auf den dann alle Melodietöne bezogen werden. Nur wird es im Einzelfalle oft sehr schwer sein, diese psychologische Tonika zu bestimmen, um so mehr, als wir auch hier leicht dadurch gestört werden, daß sich uns unsere harmonische Tonika unwillkürlich aufdrängt.

Wenn wir immer wieder betonen, daß wir uns beim Studium reinmelodischer Musik von unseren harmonischen Auffassungsgewohnheiten emanzipieren müssen, so scheint es zunächst, als ob dies ein Verlust wäre. Und in der Tat werden immer wieder Versuche gemacht, uns exotische Melodien durch Klavierbegleitungen usw. mundgerechter zu machen. Aber das Verständnis wird uns dadurch nicht erleichtert, sondern ganz unmöglich gemacht. Gerade die einfache Melodie genießt Freiheiten und Vorzüge, die undenkbar sind, wo fortwährend auf den Zusammenklang mehrerer Stimmen Rücksicht genommen werden muß.

Zweifellos hat die nichtharmonische Musik ihre eigenen Reize. Die melodische Linie tritt klarer hervor und kann sorgfältiger gezogen werden;

das Chroma, die feinere Nuancierung der Intervalle hat freieren Spielraum; der Phrasierung wird erhöhte Aufmerksamkeit geschenkt; neben der Konsonanz der Intervalle wird ihre Distanz von Bedeutung; die verschiedenen Vortragsweisen (legato, glissando, portamento, staccato, parlando usw.) gewinnen einen wesentlichen Wert, ebenso zahllose Verzierungsformen, Melismen und Fiorituren. Und bei aller Freiheit entwickeln sich feste, strenge Kunstregeln, freilich ganz anderer Art als bei uns[1]).

Und nicht zuletzt wendet sich die Aufmerksamkeit dem Rhythmus zu, der ohne Rücksicht auf das Zusammentreffen mehrerer Stimmen sich ungebunden entwickeln kann. Hier liegt für die vergleichende Musikwissenschaft noch ein ungeheuer weites Feld. Schon eine flüchtige Betrachtung exotischer Musikproben zeigt uns eine erstaunliche Fülle neuer, ungewohnter Erscheinungen. Das psychologische Experiment hat uns darüber belehrt, daß nicht nur Stärke und Dauer (dynamischer und temporaler Akzent) rhythmisierend wirken. Jede Eigentümlichkeit, die einen Ton von anderen unterscheidet, also auch Tonhöhe, Klangfarbe usw., vermag die Aufmerksamkeit gefangen zu nehmen und dem betreffenden Ton einen (subjektiven) Akzent zu verleihen (psychologischer Akzent). Diese verschiedenen Betonungsmöglichkeiten können nun sehr verschiedene Grade der Wirksamkeit haben, je nachdem wir gewöhnt sind, auf dieses oder jenes Moment der Gesamtempfindung besonders zu achten. Wir müssen also bei fremdländischen Musikern nicht nur mit einer größeren Übung der rhythmischen Auffassung, sondern eventuell mit einer ganz anderen Art dieser Auffassung rechnen. Um nur einige Beispiele herauszugreifen, so finden wir eine Gewohnheit, die uns ganz paradox scheint, weit verbreitet: die dynamische Betonung des sog. schlechten Taktteils (Japan, Java, Siam, Indien, Nordamerika); auch sonst arbeitet die Trommelbegleitung zuweilen dem Melodierhythmus direkt entgegen. (Rhythmischer Kontrapunkt; vgl. den polyphonen Vokalsatz in Europa im 16. und 17. Jahrhundert.) Ein strenges Taktschema ist auf reinmelodische Musik häufig überhaupt nicht anwendbar. Erweiterungen und Verkürzungen melodischer Phrasen, Fermaten und Kadenzen erschweren die taktliche Gliederung oder erzeugen einen häufigen Wechsel der Taktart in der Auffassung; auch irrationale Taktarten, $^5/_4$-, $^7/_8$-Takte usw. erschweren für uns oft die rhythmische Einteilung. Wenn wir auch zuweilen eine sehr ausgedehnte Anwendung des tempo rubato finden (Japan), so ist es doch nicht angängig, Melodien, deren rhythmische Gliederung uns nicht gelingen will, als rhythmisch amorph anzusehen; oft erscheint eine scheinbar ganz rezitativisch gehaltene Melodie ganz identisch bei der Wiederholung und belehrt uns, daß die scheinbare Freiheit durch eine strenge Regel gebunden ist, eine Regel freilich, die uns nicht immer festzulegen gelingt.

Man hat des öfteren versucht, die Gesetze des musikalischen Rhythmus aus denen der sprachlichen Metrik abzuleiten[2]). Die Zulässigkeit solcher Versuche müßte durch vergleichende Untersuchungen erwiesen werden. Allein schon in der Vokalmusik sehen wir Melodie und Text häufig verschiedene Wege gehen. Der melodische und sprachliche Akzent fallen zuweilen auf gerade entgegengesetzte Taktteile; sprachlich bedeutende Silben werden musi-

1) Vgl. z. B. den indischen Râga-Begriff; Abraham u. v. Hornbostel, Phon. ind. Mel., Sammelb. d. IMG. V, 3. 1904, S. 388 ff.

2) Vor allen Westphal, Elemente des musikalischen Rhythmus 1872.

kalisch unterdrückt, tonlose Silben und einzelne Vokale, auch tönende Konsonanten (m, l, r) werden gedehnt (Balkan, Türkei, Ägypten)[1]. Einen anderen, engeren Zusammenhang zwischen Wort und Ton wird man in den Sprachen erwarten, in denen (wie im Chinesischen, den indochinesischen und mehreren afrikanischen Sprachen) die relativen Tonhöhen, die sog. Sprachmelodie oder der tonische Akzent für die Wortbedeutung ausschlaggebend ist. Hier scheint die Tonweise, und mittelbar auch der Rhythmus, bis zu einem gewissen Grade schon in der Melodie der Sprache gegeben zu sein. — Der Zusammenhang von Rhythmus und Metrum bietet also keinen Schlüssel zum Rhythmusproblem, sondern ist selbst wieder Problem.

Von Bedeutung für die musikalische Ästhetik ist der motivische Aufbau der Melodie und die Periodengliederung. Primitivere Kulturen kennen meist nur die Strophenform: ein kurzes Motiv wird unzählige Male, gelegentlich mit kleinen Varianten, wiederholt. In den außereuropäischen Kulturländern treffen wir dagegen auch auf kompliziertere Formen (Rondo: Indien, Suite: Japan), und gelegentlich können wir die Erfahrung machen, daß es keineswegs der Polyphonie bedarf, um die raffinierteste motivische Baukunst zu zeitigen (Tunis). —

Zur Ergänzung und Aufklärung mancher musikwissenschaftlicher Fragen, namentlich historischer, können auch die theoretischen Systeme, die wir in allen Kulturgebieten finden, dienen. So hat namentlich Indien, China und der persisch-arabische Kulturkreis umfangreiche musiktheoretische Abhandlungen hervorgebracht, von denen die chinesischen schon lange von abendländischen Forschern wegen der merkwürdigen Parallelen zur Theorie der Pythagoräer beachtet worden sind. Die orientalische Musikwissenschaft ist vielfach verwoben mit metaphysischer Spekulation, und trotz der starken Pietät für die Tradition ist die Praxis, wenigstens in jüngerer Zeit, oft ihre eigenen Wege gegangen. Immerhin wird in der praktischen Musik jener Länder auch heute noch genug zu finden sein, was geeignet ist, manchen dunklen Weisheitsspruch aufzuhellen.

Wir haben bisher eine kurze Übersicht über die musiktheoretischen Fragen zu gewinnen versucht, die bei vergleichenden Studien in Betracht kommen; wir wollen nun einen Blick auf die Probleme werfen, die sich bei der Vergleichung der praktischen Musik verschiedener Völker ergeben; die Sammlung und Verarbeitung des Materials fällt hier zum Teil mehr in die Kompetenz des Ethnologen als des Musikforschers.

Zunächst wäre eine genaue Beschreibung der klangerzeugenden Mittel zu fordern, die schon auf Grund des Materials größerer ethnographischer Sammlungen Wertvolles leisten kann[2]. Aus dem Verbreitungsgebiet der einzelnen Instrumentenformen können wir über deren Wanderung und Entwicklung Schlüsse ziehen und damit auch über Wanderung und Entwicklung der Arten des Musizierens überhaupt. Einer theoretisch sehr wichtigen Frage, nämlich nach der Priorität von Instrumental- oder Vokalmusik, ließe sich so vielleicht näher treten.

---

1) Cf. G. Weigand, Die Dialekte der Bukowina und Bessarabiens, 1902; Abraham u. v. Hornbostel, Phonogr. türk. Melodien, Z. f. Ethn. **36**, 1904; Lane, Customs a. manners of the mod. Egyptians,. 1852.

2) Vgl. z. B. Ankermann, D. afrik. Musikinstrumente; Ethnol. Notizbl. d. Mus. f. Völkerk., Berlin 1901.

Eine vergleichende Betrachtung verdienen ferner nicht nur die speziellen Gebrauchszwecke einzelner Instrumente, sondern die Gelegenheiten, bei denen musiziert wird, überhaupt. Eine Ethnographie des Arbeitsliedes hat uns K. Bücher[1]) geschenkt, für die Kultmusik, die Musik bei weltlichen Festen, die Theater- und namentlich die Tanzmusik wären monographische Zusammenfassungen von berufener ethnologischer Seite sehr zu wünschen. Die Tänze selbst müßten, gleichzeitig mit der phonographischen Aufnahme der begleitenden Musik, durch den Kinematographen festgehalten werden; von amerikanischen und englischen Forschungsreisenden ist diese Kombination schon erfolgreich versucht worden.

Die vergleichende Untersuchung hätte sich ferner auf die musizierenden Personen zu erstrecken. Man hat bereits begonnen, neben anthropologischen Körpermessungen auch systematische physiologische und selbst psychologische Prüfungen an verschiedenen Völkerstämmen auszuführen[2]). Es wäre ein Leichtes, dieselben auch auf das musikalische Gebiet auszudehnen und neben der Hörschärfe und der Unterschiedsempfindlichkeit für Töne auch das absolute Tonbewußtsein, das Intervallbewußtsein usw. zu prüfen. Ferner wäre die soziale Stellung der Berufsmusiker und Virtuosen, die Ausbreitung des Dilettantismus und das Unterrichtswesen zu beachten, da ja auch die Musikpflege nicht nur allgemein kulturell, sondern auch wirtschaftlich von Bedeutung ist. Die Art der mündlichen Überlieferung ist zuweilen sehr charakteristisch für den Volkscharakter, und wo eine musikalische Notation besteht, läßt sich manches für die Entwicklungsgeschichte der Notenschrift lernen.

Wenn wir den Kreis spezieller Probleme, die durch die Beschäftigung mit fremder Musik angeregt oder gefördert werden, überblicken, so ragen wohl einzelne von weitertragender Bedeutung hervor, wie das Konsonanzproblem oder das Rhythmusproblem. Aber unsere Wünsche fliegen noch höher: wir möchten die fernste, dunkelste Vergangenheit entschleiern und möchten aus der Fülle des Gegenwärtigen das Zeitlose, Allgemeine herausschälen; mit anderen Worten: wir wollen die entwicklungsgeschichtlichen und die allgemein-ästhetischen Grundlagen der Tonkunst kennen lernen.

Wir dürfen, wenn auch mit einiger Vorsicht, den Zustand »primitiver« Völker mit früheren Stufen unserer eigenen Kultur in Parallele setzen. Dann würden wir auch in primitiver Musik Analogien zu suchen haben zu der Tonkunst unserer Vorfahren. Es finden sich nun solche Analogien in der Tat, z. B. zwischen orientalischer und altgriechischer Musik. Wir dürfen aber niemals vergessen, daß auch die primitivste heutige Kultur auf eine lange Entwicklung zurückblickt, und wenn man sieht, oder besser — hört, wie raffiniert in seiner Einstimmigkeit ein japanisches, indisches oder arabisches Musikstück ist, wird man sich sagen, daß — vielleicht aus gleichen Anfängen entsprungen — hier eine sehr hochentwickelte Kunst vorliegt, freilich unter anderem Himmel und nach ganz anderen Richtungen gewachsen als unsere.

Je umfangreicher das Tatsachenmaterial wird, das wir der Vergleichung unterwerfen, um so eher dürfen wir hoffen, aus dem Entwicklungsgang auch auf die Uranfänge der Musik zurückschließen zu können. Denn vom grünen Tisch aus ist diese Frage natürlich überhaupt nicht zu entscheiden. Der

1) Arbeit u. Rhythmus, 1902.

2) Rivers u. Myers in Reports of the Cambridge. Anthropol. Exped. to Torres Straits, Vol. II. (1898).

enge Zusammenhang zwischen Sprache, Musik und Tanz hat schon ältere Theoretiker beschäftigt. Spencer[1]) faßte den Gesang als affektvoll gesteigertes Sprechen auf; für Darwin[2]) war er der vererbte und abgeklärte Rest brünstiger Liebeswerbung unserer tierischen Vorfahren, aus dem sich später auch die Sprache differenzierte; Richard Wagner[3]) ließ Sprache und Musik aus einem gemeinsamen Ursprung, der Sprachmusik hervorgehen. War im Anfang der Rhythmus? Die rhythmische Körperbewegung bei der Abeit? Der Reigentanz mit Chor? Und was bleibt, wenn wir von allen nationalen Liebhabereien absehen? Rhythmus? Konsonanz? Gefühlsausdruck? —

Doch es ist Zeit, auf den festen Boden der Wirklichkeit zurückzukehren, sonst geht es uns wie der Frau mit dem Milchtopf im Märchen. Die Gefahr ist groß, daß die rapide Ausbreitung der europäischen Kultur auch die letzten Spuren fremden Singens und Sagens vertilgt. Wir müssen retten, was zu retten ist, noch ehe zum Automobil und zur elektrischen Schnellbahn das lenkbare Luftschiff hinzugekommen ist, und ehe wir in ganz Afrika Tararabum-diäh und in der Südsee das schöne Lied vom kleinen Kohn hören.

Berlin-Wilmersdorf. **Erich M. von Hornbostel.**

Worcester, Sheffield and Bristol.

Musical festivals are not an unmixed blessing, but in provincial England they will remain a necessity so long as efficient orchestras are available only in two or three of the largest cities.[1]. Manchester for instance has no need of a festival, since it always has at hand the Hallé Orchestra, and is able to give ordinary concerts on festival scale. The three festivals whose names head this article are on the other hand obliged to have recourse to London for a thoroughly efficient and complete orchestra, so that it is only by means of a festival that choral orchestral performances of the first order can be accomplished.

Worcester is of course one of the "Three Choir Festivals", and this (12—15 September 1905) was the 182nd annual meeting of that institution. It has a distinctive character impressed upon it by being given in a cathedral; and though this necessarily restricts the programmes, it has corresponding advantages. One of these advantages is the absence of applause, and this enhanced in very striking fashion the effect of the symphonies (Beethoven's Fourth and Brahms's Fourth) which were played; the unity and coherence of the whole, and the logical succession of the movements, being brought out far more clearly than is possible when the performance is broken up by outbursts of applause. Another orchestral work which gained by its surroundings was the "Tod und Verklärung" of Richard Strauss, which also

1) The Origin and Function of Music, 1857.
2) Abstammung des Menschen, 1871.
3) Oper und Drama.

served to illustrate the power of the conductor, Ivor Atkins, a cathedral organist of the younger generation, who shews a far closer sympathy with the orchestra, and with modern music in general, than was the case with our church musicians in former days. This festival afforded what was, I should imagine, the first appearance of both Richard Strauss and Peter Cornelius in an English cathedral; the latter being represented by the fine and characteristic motet "The Surrender of the Soul" ("Liebe, dir ergeb' ich mich"), which was well sung, and proved equally suited to its environment. There was not much in the way of novelty in the programme, the most important one being a cantata, "A Hymn of Faith", by Ivor Atkins, based on a libretto compiled from Holy Scripture by Edward Elgar. In it the composer shews that, while in touch with modern methods, he appreciates the spirit of the church music of old time, its dignity and gravity. It is indeed a thoroughly impressive work, and leads one to form a very favourable impression of the composer's possible future. He has a good sense of design and proportion, and he uses the orchestra with excellent effect; with richness, but without sensationalism. There were only two other new compositions, and both were heard at the opening public service on the Sunday preceding the festival. One was an anthem by Herbert Brewer, organist of Worcester Cathedral, a setting of lines from Milton's "Paradise Lost", the stately swing of which has inspired the composer with some of the most virile music he has yet produced; the other an orchestral piece by Hugh Blair, formerly organist of Worcester Cathedral, "Adoremus Te", a composition rich in colour and devotional in character. Next door to a novelty was a Bach cantata, "Come, Reedemer of our Race" (Nun komm, der Heiden Heiland), edited for the occasion by Ivor Atkins, with an English translation. A selection from Franck's "Beatitudes" represented a work which has only seldom been heard in this country; and the programme of the one concert of secular music included the "Don Juan" of Strauss, which was quite brilliantly played.

A characteristic of the festival was the fact that more than a quarter of the whole time was taken up with Elgar's music, his "Dream of Gerontius", "Apostles", and Introduction and Allegro for strings being given, the second and third being under the composer's direction. Under ordinary circumstances it would be hardly becoming to allow a single composer, however eminent, to monopolize so large a proportion of a general festival; but Sir Edward Elgar is a Worcestershire man, and it was well that he should receive honour in his own country. The honour did not only consist in giving so much of his music, but extended to the presentation of the honorary freedom of the ancient city with which he and his family have so long been associated. From the business point of view the plan answered, for the two Elgar oratorios attracted by far the largest audiences of the festival, the attendance at "Gerontius" being the highest recorded for many years back. The rest of the programme consisted mainly of stock choral works, and calls for no comment.

Sheffield (4—6 October 1905) is a young festival — it was founded in 1896 — but it has already made a widespread reputation, and has indeed so far outgrown its habitat that there is serious talk of building a much more commodious concert-hall than the present one. Henry Coward has done much to achieve this result by the extraordinary ability and energy he has

put into his work as choir-master. His enthusiasm sometimes inclines to exceed his judgment, and makes him strain after effects that tend to exaggeration; but it cannot be denied that he has put a new life into chorus singing in the North of England. This time a new feature was imparted to the event by the participation of Weingartner, who made on this occasion his first appearance as conductor of an important English festival. There is no occasion to dwell on his great gifts, but it may be imagined that with such choral material he produced some remarkable results in Bach's B minor Mass, in Berlioz's Faust, in Mozart's Requiem, and even in the well-worn Messiah of Handel. His readings were not always acceptable, and in the Bach Mass were distinctly disappointing; for his inclination to brilliance led him to neglect the tremendous dignity which is surely the first characteristic of this colossal work. Speaking personally, I must say that the Sanctus — one of the greatest things in all music — was a grievous disappointment. It was taken faster than by any other conductor of repute I can remember, and the slow and majestic swing of the music was entirely lost. On the other hand Weingartner gave a really superb performance of Berlioz's Faust, in which the demoniacal characteristics of the score, its intense vitality and brilliant colour, were perfectly reproduced. His fine readings of Beethoven's Symphonies are known to all men, and it may suffice to say that he conducted the Eroica, and gave a particularly sympathetic and luminous interpretation of the Finale. There were two new works. One was by Frederick Cliffe, a composer who made a stir by an exceptionally able first work — a Symphony in C minor — as far back as 1889, but who has since been disappointingly reticent. This time he has taken a poem by Charles Kingsley, the "Ode to the North-East Wind", which he has made the subject of a cantata that is appropriately fresh and vigorous. The difficulty of securing variety in a poem containing but slight changes of mood and no changes of rhythm, has been cleverly overcome, and the composer has taken advantage of a hint in the text, by including an instrumental movement, a nocturne, which is happy both in itself and as a point of repose in the whole. The other novelty was a setting of Milton's "Ode on Time" for chorus and orchestra by Nicholas Gatty; a young composer and an ambitious one, who already shews considerable power in wielding great masses of tone, and has some conception of bigness of style. Weingartner conducted three of his own compositions; one the clever but not always spontaneous Symphony in E flat, and the others two choral works quite new to this country, and dedicated to the Sheffield chorus, for whom they seem to have been written. The first of these, "The House of Dreams", conjures up with success an atmosphere of magic and mystery; the other, "The Song of the Storm", is remarkable for the tremendous climax which is piled up, culminating in an immense fortissimo, in which extra brass stationed on either side of the orchestra lend their aid. Nor is it a case of sound and fury signifying nothing, for the construction is artistic, and the final musical effect is good. Schumann's Paradise and the Peri, Brahms's "Nänie", and Max Bruch's "Frithjof" were among the other things in the programme; and Kreisler, who has appeared as soloist at all the three English festivals which occurred in October (Sheffield, Bristol, and Norwich), gave a noble reading of Brahms's violin concerto.

The *Bristol* Festival (11—14 October 1905), the eleventh in a series

which began in 1873, had a programme which presented several features out of the common. Foremost was the Mass in C minor by Mozart (Köchel No. 427), which Dr. Alois Schmidt has edited, filling up the portions which Mozart left vacant with corresponding movements from Mozart's other church works, and completing the parallel to the case of the Requiem by repeating the music of the Kyrie for the Agnus Dei at the close. The proceeding is certainly justified by the result, for the Mass contains some of Mozart's noblest choral music, several movements ranking with the Requiem for loftiness of conception and grandeur of style. The Mass, thus edited and completed, was heard in Dresden 4 years ago, but this was its first performance in this country. Another highly interesting revival was the "Lélio" of Berlioz, the music of which has been heard at a Crystal Palace concert, but which has never before been given in accordance with the stage directions of the composer. On this occasion Lawrence Irving enacted the part of Lélio, to whose curious sometimes childish soliloquy, wisely abbreviated, he gave more life than might have been expected; and though the staginess of the conception as a whole cannot be concealed, the originality, fancifulness, and beauty of many portions made a strong impression. "Lélio" followed the Fantastic Symphony, as designed by the composer; and an excellent performance of both was given under the direction of George Riseley, a local musician who since Charles Hallé's death has with marked success assumed the Bristol conductorship.

Quite new to England was Richard Strauss's "Taillefer", a choral ballad which has more merits than the fact, held out as an attraction in the prospectus, that it is laid out for one of the largest orchestras ever designed by a composer. Though elaborate enough, it has tunefulness, and even some of the melodic characteristics of the traditional ballad. Its vigour is undeniable, and the composer has written naturally, and without straining after effect. Nor is the big orchestra used simply for the purpose of making a big noise, but more for variety of effect and subtlety of colour. It occurred to one, on a first hearing, that Strauss would have made more of his theme had he developed it at greater length, and not been hampered by a narrative which hurries along and leaves but little room for musical and thematic development. Mendelssohn's incidental music to "Oedipus at Colonos" was given presumably for the sake of introducing the male-voice choir of 350 singers, a body such as few cities could produce so easily as Bristol, where this type of music is more cultivated than in any other part of the country. The only new work was a baritone scena by Joseph Holbrooke, taken from Byron's tragedy, "Marino Faliero". Holbrooke's music shews that he possesses ideas; and a certain crudeness of effect may in a measure be attributed to the circumstance that his beat is not the clearest or most expressive, so that he does not always succeed in obtaining the effect at which he aims.

The rest of the programme was on more or less familiar lines. There was the usual ballast of stock oratorios; and Elgar's "Dream of Gerontius", which bids fair to come under the same description, so constant a feature of festivals' and choral societies' programmes has it become. "Lohengrin" was given; without cuts, a piece of artistic conscientiousness which seems hardly called for, or even desirable, in a concert performance. The power of the music was however great enough to keep the audience in their seats

till a quarter to twelve at night. Some concertos were included in the scheme, Kreisler playing Beethoven's violin concerto with his unsurpassable mastery of both technique and mood, and Mathilde and Adèle Verne giving a fine performance of one of Mozart's concertos for two pianofortes (No. 17, in E flat), while the latter lady was also heard in Liszt's concerto in the same key. A rather curious incident was that Beethoven's "Mount of Olives" was given according to the old fashioned "Engedi" version, which has not been heard in this country on any important occasion for a good many years past. Bristol can now boast of the most spacious and convenient festival hall in the country. Its seating capacity I do not know, but it must be great; and some idea may be formed of the size of the room from the fact that the orchestra accommodates a band of 90 and a chorus of 460. The chorus, though not as forcible as that of Sheffield, sings smartly and intelligently; and the quality of the West country voices is very pleasant, smoother if less weighty than the famous Yorkshire voices.

Leeds. **Herbert Thompson.**

Musikberichte.

Berlin. Oper. Im Königl. Opernhause wurde Richard Wagner's »Ring des Nibelungen« neu inszeniert und neu einstudiert unter Dr. Muck's musikalischer Leitung gegeben. Den gewaltigsten Eindruck hinterließen die »Walküre« und der »Siegfried« (Herr Kraus); sehr gelungen war auch die »Götterdämmerung« (Brünnhilde Frau Plaichinger), dagegen gab das »Rheingold« nicht bloß in szenischer Hinsicht zu manchen Ausstellungen Anlaß. Auber's »Schwarzer Domino«, der wohl nur Geraldine Farrar zuliebe wieder in den Spielplan aufgenommen worden ist, gefällt dem Publikum. Eine künstlerische Tat war die Aufführung von Beethoven's »Leonore« in der Gestalt, wie diese Oper am 20. Nov. 1805 erstmalig gegeben worden ist. Dem Spürsinn und Sammelfleiße Dr. Erich Prieger's ist es nach jahrelanger Arbeit gelungen, die Urgestalt des »Fidelio«, die Beethoven sehr bald zum großen Teile entwendet worden war, wieder zusammenzubringen. Dabei stellte es sich heraus, daß die durch Jahn's Klavierauszug bekannte zweite Bearbeitung vom Jahre 1806 ausschließlich in Streichungen bestanden hat, daß die Kürzungen innerhalb der einzelnen Sätze oft unter Zerstörung des Zusammenhangs und der Modulation erfolgt sind. Dagegen ist die erste Fassung die längste und auch die größte. Die Aufführung der »Leonore« hat unleugbar bewiesen, daß sich diese Fassung neben dem »Fidelio«, den sie freilich nie verdrängen wird, sehr wohl behaupten kann. Die Melodien strömen in den breiter ausgeführten Sätzen, namentlich den Terzetten viel ungehemmter und breiter aus. Der Sonnleithner'sche Dialog ist weit erträglicher, als man vermuten durfte, die Einteilung in drei Akte (1. Zimmer Roccos, 2. Hof der Festung, 3. Gefängnis Florestans, in das schließlich der Minister und das Volk herabsteigt) gar nicht ungeschickt. Im ersten Akt wird ein die Rocco-Arie an Wert überragendes komisches Terzett zwischen Rocco, Marzelline und Jaquino gesungen; weit schwächer ist im zweiten Akt ein komisches Duett zwischen Fidelio und Marzelline, sowie im Finale eine Arie des Pizarro mit Chor; der ursprünglichen Form der großen E-dur-Arie möchte ich trotz ihrer Koloraturen beinahe den Vorzug geben. Dies gilt auch fast von dem ganzen Schlußakt der »Leonore«: hier ist es namentlich die Florestan-Arie, das große Liebesduett und vor allem das Finale, was man am liebsten nicht wieder missen möchte. Auf Einzelheiten gehe ich nicht ein, da gewiß von berufener Seite

nach Erscheinen der Partitur der »Leonore« ihr Unterschied vom »Fidelio« in dieser Zeitschrift ausführlich dargelegt werden wird. Die von Dr. Richard Strauß sehr schwungvoll dirigierte Aufführung bedeutete für die Mitwirkenden eine schwierige Arbeit, da zahllose kleine Abweichungen ein Umlernen der Partien notwendig machten. Es lohnt aber eine Einstudierung der »Leonore« sehr wohl die Mühe; sie ist kein bloßes historisches Experiment.

Im Theater des Westens war Frau Gemma Bellincioni eingekehrt und feierte — freilich nicht gerade als Sängerin — große Triumphe in Verdi's »Traviata« und in den beiden ihr zuliebe neu einstudierten Opern: Tasca's »A Santa Lucia« und Giordano's namentlich im zweiten Akt wertvoller »Feodora«, in der die große Darstellerin aufs wirksamste von dem Tenoristen Willam Haxthausen unterstützt wurde.

Am 18. November ist endlich auch die von Hans Gregor geleitete »Komische Oper«, die dieselben Ziele wie das gleichbenannte Pariser Opernunternehmen verfolgt, mit Offenbach's hier schon zur Genüge bekannten Oper »Hoffmann's Erzählungen« in einer vielversprechenden Aufführung eröffnet worden. Das vornehme kleine Haus, das im Innern von Arthur Biberfeld dekoriert ist, 1230 Sitzplätze enthält und infolge der nur 1050 Quadratmeter betragenden Baufläche ein architektonisches Kunststück der Herren Lachmann & Zauber ist, soll durchaus nach den Erfordernissen einer modernen Opernbühne eingerichtet sein. Tüchtige Kapellmeister, ein gutes Orchester von 60 Mann, ein leistungsfähiger Chor und ein ausreichendes Solopersonal sind vorhanden: wir dürfen daher von dem neuen Unternehmen viel Gutes erhoffen.

Als zweite Oper brachte Herr Gregor Massenet's hier noch unbekanntes Mirakel »Der Gaukler unserer lieben Frau« (vergl. Jahrg. 4 unserer Zeitschrift S. 58ff) heraus, ohne jedoch damit einen dauernden Erfolg zu erzielen. Wilh. Altmann.

Dresden. Die letzten Wochen standen unter dem Zeichen der Feier oder richtiger der — Feiern zum 70. Geburtstage Felix Dräseke's, den er in jugendlicher Rüstigkeit und Frische hat erleben können. Man sucht sich mit seiner Stellung in der Kunst abzufinden, indem man von ihm behauptet, daß er im Beginn seiner Tätigkeit in den Bahnen der »neudeutschen« Richtung einhergeschritten und für diese auch als überzeugungsvoller Streiter eingetreten sei, daß er aber später sich mehr von ihr abgewandt und sich die Schaffensweise der klassischen Meister zum Vorbild genommen habe. Damit wäre, wenn solche Behauptungen einen Sinn hätten, dann ausgesprochen, daß Dräseke zu irgend einer Zeit, entweder früher oder später, recht unselbständig gearbeitet und geschaffen hätte; denn solche Wandlungen können nur die äußere Form, niemals den inneren Menschen berühren. In der Form nun hat er von Beginn seiner Tätigkeit an ernstlich danach gestrebt, die größte Herrschaft über sie zu gewinnen, was er auch in glänzender Weise erreicht hat. Freilich hat er sich dabei zu keiner Einseitigkeit verleiten lassen, sondern sich jede Erweiterung und jede Freiheit innerhalb der gezogenen Grenzen zu eigen gemacht. Diese Freiheiten, die sich am deutlichsten in den harmonischen Wendungen zeigten, haben ihm anfangs den Vorwurf zugezogen, daß er sich von der strengen Form abgewandt habe, er, der gerade ihr treuester Diener war. Man betrachte nur genauer eines seiner Hauptwerke, das schon in der ersten Zeit seines Schaffens entstanden ist, seine Sonate in E-dur, und man wird zugeben müssen, daß sich gegen die formale Seite der einzelnen Sätze selbst vom strengen Standpunkte aus nichts einwenden läßt, trotzdem sich manche durch den phantasievollen Hintergrund bedingte Ausweichungen darin finden. Dagegen blüht ein Reichtum der Erfindung und der harmonischen Gestaltung darin, der dem Werke einen dauernden Ehrenplatz im Reiche der musikalischen Kunst sichert. Liszt hat mehr als einmal darauf hingewiesen, daß die Führung der Bässe im Adagio des erstes Satzes einen rein Beethoven'schen Charakter trägt.

Den Gipfelpunkt der vielen künstlerischen Veranstaltungen zu der genannten Feier bildete die Aufführung seiner dreiaktigen Oper Herrat, die vor ungefähr 13 Jahren hier zum ersten Male gegeben worden ist und damals eine ganze Reihe von Wiederholungen erlebt hat. Schon manches verdienstvolle Werk hat in unserer Zeit, die doch wirklich nicht so reich an neuen Schöpfungen ist, nicht die verdiente Verbreitung

gefunden. Ich brauche nur auf die »Ingwelde« von Schillings hinzuweisen. Es lassen sich auch nicht immer die Gründe mit Sicherheit angeben, die für einen solchen Mangel an Interesse geltend zu machen wären. Die Oper »Herrat« scheint nun zweifelsohne an dem Namen zu kranken; denn dieser ist bei einem Bühnenwerke nicht gleichgültig, da das Augenmerk des Betrachtenden durch ihn auf die Hauptperson oder den Hauptinhalt des Werkes gelenkt werden soll und wird. Würde die Oper »Dietrich« heißen, so würde vielleicht die Sache anders liegen; denn gerade dieser Name richtet dadurch, daß ihn zwei Krieger führen, eine große Verwirrung an und führt zum Knotenpunkt der Handlung. Daß dem so ist, wird der Zuschauer schon im ersten Akt gewahr. Da nun bis zu dessen Schlusse von einer »Herrat« noch gar nicht die Rede gewesen ist, so muß er annehmen, daß sie die Hauptperson werden, und somit auch die Hauptsache erst kommen wird. Sein Interesse wird somit von der Verwicklung selbst ganz abgelenkt und schließlich sogar geschwächt, als er nun merkt, daß eben diese »Herrat« in dem Fortgang der Handlung keine große Rolle spielt. Dies mag nur eine Äußerlichkeit sein, die mir jedoch gerade für die allgemeine Wertschätzung des sonst so wertvollen Dräseke'schen Werkes nicht ganz bedeutungslos erscheint.

Die Aufführung, in der namentlich Herr von Bary in der Rolle des Dietrich von Bern eine wundervolle gesangliche und darstellerische Leistung bot, fand am Geburtstage des Meisters statt und brachte diesem reiche Ehren ein. Man sah ihm an, daß er hocherfreut und tiefgerührt über die ihm zuteil gewordene Huldigung war. Ob in seinem Innern trotz der vielen Beweise von Anhänglichkeit und Hochschätzung, die ihm von allen Seiten dargebracht worden sind, nicht doch ein Stachel zurückgeblieben ist? und warum? Das große Werk der letzten zehn Jahre, sein Werk, in dem er sein ganzes Können und seine ganze Schöpferkraft niedergelegt hat, sein »Christus« ist bis jetzt noch nicht in der ganzen Gestalt zur Aufführung gelangt. Allerdings erfordert dies Werk einen ungeheuren Apparat an aufführenden Kräften und stellt auch an die Zuhörer enorme Anstrengungen; denn es verlangt drei Abende gespannter und andächtiger Aufmerksamkeit. Wenn nun auch die Schwierigkeiten noch viel größere sein würden, bei dieser Gelegenheit hätte das musikalische Dresden es sich zur Pflicht machen müssen, seinen großen Künstler in der einzig würdigen Weise zu feiern, indem es alle vorhandenen Kräfte vereinigt hätte, um ihm diese Aufführung als Geburtstagsgabe darzubieten. Oder sollte diese Unterlassungssünde ein Zeichen dafür sein, daß es um die nötigen Kräfte, besonders die der Chöre, nicht so bestellt ist, wie es in einer Stadt der Fall sein müßte, die einen so klangvollen Namen als Kunststadt besitzt? Vielleicht liegt die Schuld aber auch an dem Mangel einer vorurteilsfreien Persönlichkeit, einer Persönlichkeit, die auch einmal der Sache, der künstlerischen Sache wegen etwas unternimmt und nicht immer an den eignen Vorteil dabei denkt. Eduard Reuß.

London. — Umberto Giordano's opera, "Andrea Chenier", was first produced in Milan in 1896, the first performance in English took place at Manchester on 2 April, 1903, and it was heard in London a few weeks later. It has now been repeated in the Covent Garden autumn season. The text is by Illica, and the story in brief is as follows. The poet André Chenier is invited to a party given by the Comtesse de Coigny, and recites a revolutionary poem. His hostess's daughter Madeleine falls in love with him, and her footman Gérard is converted to republicanism. He, by the way, is in love with Madeleine. In Act II we find Gérard an important figure in revolutionary Paris, and Chenier suspected by Robespierre of reactionary sentiments. Gérard offers him a chance of escape, but he refuses to make use of it, and prefers to run the risks entailed by waiting to keep an assignation with an unknown lady whom he loves. This turns out to be Madeleine, and Chenier is arrested. Gérard at first determines to destroy Chenier; but the pleading of Madeleine prevails, and Gérard confesses to the tribunal that he has drawn up a false indictment against Chenier. The tribunal however condemns Chenier; and Gérard arranges that Madeleine, who is determined not to survive Chenier, shall be allowed to take her place in the tumbril by his side. This opera is another proof of the value of the French Revolution

to the dramatist. No better background for the elemental emotions can be conceived than the lurid scenes of the Terror, and pictures of a period at which human life had no value at all appeal very strongly to a humanitarian age. Illica has made very adroit use of all these feelings and emotions, and his book — although the action hangs fire in places, and though some of it is very unintelligible, except to those who have read a summary — is really very good. Unintelligible librettos are, after all, quite a venerable institution. The music was written at about the same time as La Bohème, and is the result of much the same influences, of which the later Verdi was the chief. But Giordano has more love of mere violence then Puccini — at any rate the later Puccini — and in Andrea Chenier there are more directly Wagnerian suggestions. His music is theatrically appropriate rather than essentially dramatic, and singable rather than truly melodious; but there are times — notably in the scene of the trial before the Revolutionary Tribunal — when the music rings very true. These things make one hope that the composer will some day write an opera which has the root of the matter in it. The opera was very excellently done. It is not often that one sees in an opera two pieces of work so singularly consistent and complete, and so brilliant in every way, as the Andrea of Zenatello and the Gérard of Sammarco.

The same season has seen a revival after 7 years of Boïto's Mefistofele; a remarkable work which will always interest musicians, even if it never finds a place in the heart of the great public. Boïto's personality is a fascinating problem, if only because he is practically the only Italian composer who is also a literary man, and takes what may be called the literary view of music. As a broad principle it may be assumed that the very qualities of temperament which go to the making of a typically Italian composer are not compatible with keen self-analysis or abstract aesthetic speculation; and to a certain extent even Boïto, though apparently an exception, is also an illustration of the rule, because there is no complete harmony between his presumed theorics and his practice. That is the real ground of the weakness of his work, and probably the reason why he has remained to all intents the "Single-speech Hamilton" of modern music. We cannot count his Nerone, because that still is, for all practical purposes, a sort of solar myth. He is now sixty-three years of age, so that it is unlikely that we shall hear more from him. Mefistofele will always remain an exceptionally brilliant failure, because it is a hopeless task that the composer has set himself. He has striven to compress a whole-world drama (for as such he conceives Faust) into one evening. Since it took Wagner four evenings, or rather three afternoons and four evenings, to expound his, Boïto's failure is not to be wondered at. On the stage, as a matter of fact, the work does not hang together, and it is a hindrance to enjoyment that one always has to use what one happens to remember of the "Faust" legend as a commentary on what is actually seen and heard. The scene of the Night of the Classical Sabbath, for example, must be frankly a mystery to everybody who does not remember his Goethe, and does not recollect that Faust and Elena here represent the mystic union of Classical and Romantic Art, that the drama cannot be completed without the death of Faust, who is the subject of a bargain between the Deity and the Devil, and that this bargain is the real subject of the drama, while Mefistofele's attempt to win Faust by the charm of pure classical beauty is part of his scheme for securing Faust's damnation. True, all this is obligingly explained by the composer; but the explanation does not help to make it a good subject for a music-drama. This scene is musically the most poetical and original scene of the work — but it loses much of the effect it ought to make, because of its want of harmony with what has preceded. The same is true of nearly every scene. Between each and its predecessor there is a great gulf fixed; style and atmosphere vary so much that we lose all sense of unity and continuity. The whole work is a refutation of the axiom that the whole is greater than its parts. The parts of "Mefistofele" — at least some of them — are very nearly great; the whole never approaches greatness. It is a not wholly satisfactory mosaic of pieces which are in themselves beautiful. "Mefistofele" is full of delightful moments. One is tempted sometimes to use Faust's exclamation, and bid the moment stay; but the composer never makes the

most of his ideas. Whether this is due to design, or to the knowledge that only in this way could the whole be compressed into one opera, or to lack of the technical equipment which makes logical development possible, it is difficult to say. The fact remains. Still, one cannot hear without pleasure a work which contains such things as the Prologue in Heaven, the duet "Lontan, lontan", the duet "La luna immobile", the quartet at the end of the Garden Scene, or Margaret's scena in prison. All these things are full of dramatic power and imagination, and the picturesqueness of the Brocken music is undeniable; and, in spite of suggestions of earlier models, one must call Boïto original. Giachetti was finely dramatic as Margaret and Elena, and was an extremely picturesque figure in her classical robes; Zenatello sang the music of Faust with perfect art and singular beauty of style; and Didur shewed great histrionic skill as Mefistofele. The staging was good, the scene on the Brocken being specially well done, and under Mugnone the orchestra was excellent. The audience was large, distinguished, and enthusiastic.

At the Queen's Hall Symphony Concerts (Henry Wood), Strauss has conducted his Domestic Symphony. This was the fifth performance of the work in about five weeks, — which is a good record, and shews that Strauss is gaining a sure hold on the public. There is no doubt that the audience enjoyed it thoroughly, for at the close the applause was loud and long; and I refuse to believe that people have done this merely out of politeness to a composer who happened to be present. It is strange how in all Strauss's works, as one knows them better one finds that the violent passages are after all a comparatively small part of a very large whole, and how easily one becomes reconciled to them. It is on the large lines of the whole design that one's attention is fixed, on the grave beauty of the nocturne, and on the tremendous high spirits of the final fugue — not on the so-called bath music. I find the charm of the middle section more potent every time I hear the work, and the whole work gains in power to arrest and hold captive the attention from first to last, and the genial high spirits of it grow more and more infectious. The performance was a masterly achievement, and reflected the highest honour on Strauss as conductor, on the band itself, and on Henry Wood who has brought it to such a pitch of perfection. The band rendered the music as if it had been of childlike simplicity. The wealth of tone, the clearness of detail, and the expressiveness of the playing were quite remarkable, and the power of the climaxes was singularly exciting.

"Gwenevere", a new British opera or "lyric play", by Ernest Rhys (words) and Vincent Thomas (music) has just been produced at the Coronet Theatre. Much had been expected of the new work — especially the music — but I fear that the result is a disappointment. That the composer's melody is often pleasing and always smooth, is a merit for which in these days he deserves warm praise. But he has little variety of dramatic expression at his command — or, if he has, he refrains from showing it here, — and the result is a certain monotony. The same is the case with his harmonies and his scoring. In both there is far too much uniformity, and both are curiously old-fashioned. How far this results from a calculated effort to avoid undue modernity is not of course known. However, even if it is, it cannot be said that to be Early Victorian is to be Arthurian. In short, the music is singularly blameless, but a little more original sin would make it more effective on the stage.

Alfred Kalisch.

München. Kurz vor seinem Scheiden bescherte uns Possart noch eine völlige Neueinstudierung des »Freischütz«, aber statt aus dem Geiste der Weber'schen Musik herauszugestalten, trug Possart seinem Prinzip der Belebung des Bühnenbildes zuliebe pseudorealistische Züge in das Kunstwerk, die diesem fremd sind. So kommt ein großes Schau- und Spektakelstück zustande, das von der Musik gänzlich abgelenkt hätte, wenn nicht ein Mann wie Mottl den Dirigentenstab geführt hätte. Obwohl Weber die ersten beiden Eremitenszenen (vor dem Schützenfest) trotz aller Proteste Kind's wegließ und auch den Zwiegesang nicht komponierte, wurden diese albernen Auftritte gespielt, wofür man nur den wenig triftigen Grund einer Vermeidung der Charakterisierung des Eremiten als Deus ex machina anführen kann.

Zu Cornelius' Todestag hatte Mottl pietätvoll den »Barbier von Bagdad« in einer vortrefflichen Neueinstudierung gebracht.

Als erste Neuheit hörten wir Klose's Märchenoper Ilsebill, die ohne Zweifel eine der bedeutsamsten Erscheinungen der nachwagnerschen Epoche darstellt und schon in der Generalprobe einen außerordentlichen künstlerischen Erfolg hatte. Das einfache Grimm'sche Märchen erscheint hier, durchtränkt von Poesie, in einer großartigen, tiefsinnigen Ausgestaltung vom wirksamsten dramatischen Aufbau in gewaltiger Steigerung. Wunderbar wirkt die Ökonomie in der Verwendung der orchestralen Mittel. Klose verwendet zur Schilderung des Fischerlebens im 1. Bilde nur Streicher, im 2. Bilde (Bauernleben) nur Holzbläser und Streicher, denen sich erst im 3. Bilde (Adelsleben) mit erschütternder Wirkung Blechbläser zugesellen. Im 4. Bilde (Ilsebill als Bischof und Katastrophe) kommt dann noch die Orgel nebst dem gesamten Lärmapparat des moderen Orchesters dazu. Ganz herrlich ist der resigniert ausklingende ergreifende Schluß. Interessant erscheint auch die gelungene Verwendung des Klaviers zur Charakterisierung des wundertätigen Fisches, wobei die neutrale Klangfarbe so unheimlich wirkt. Über die Aufführung unter Mottl kann man nur in Ausdrücken höchster Bewunderung reden; siegreich wurden die größten Schwierigkeiten überwunden. Das Werk dauert ohne jeden Zwischenakt (alle Verwandlungen geschehen blitzartig) fast drei Stunden, also länger wie »Rheingold«, und stellt somit die größten Anforderungen an Mitwirkende und Hörer.

Nach dem Vorbilde der französischen »*Société des instruments anciens*«, die im Jahre 1901 ins Leben trat und sich die sehr dankenswerte Aufgabe stellte, nur vergessene oder nur durch Neuausgaben bekannte Werke, die für heute verschollene Instrumente geschrieben sind, dadurch zu neuem Leben zu erwecken, daß sie jene Werke historisch getreu auf den alten Instrumenten (insbesondere Diskantviola, Viola d'amour, Viola da gamba und Clavicimbel) vorführt, hat sich nun in München eine »Deutsche Vereinigung für alte Musik« gebildet, die ähnliche Ziele für die deutsche Musik erstrebt und dieser Tage mit ihrem ersten, von großem Erfolg begleiteten Konzert an die Öffentlichkeit trat.

Gegenüber ihren französischen Kollegen, die in dem wenig stilvollen modernen Kostüm auftreten, haben die deutschen Künstler, Herren wie Damen, auch in der Kleidung dem Geschmack des 18. Jahrhunderts Rechnung gestragen, ohne daß sich freilich die Herren entschließen konnten, ihre Schnurbärte dem Stilgefühl zum Opfer zu bringen. Das Programm umfaßt etwa ein Jahrhundert deutscher Musik, vom letzten Drittel des 18. Jahrhunderts bis zum gleichen Zeitraum des 19. Bei seiner Zusammenstellung waren hauptsächlich zwei Gesichtspunkte maßgebend, erstlich unbekanntere, aber für ihre Zeit charakteristische Meister zu Worte kommen zu lassen, dann aber auch an einzelnen bekannten Stücken berühmter Meister zu zeigen, wie sie im originalen Rahmen ihrer Zeit wirkten. Von den zur Verwendung gelangten Instrumenten zeichneten sich besonders aus eine Viola da gamba des besten deutschen Gambenbauers Joachim Tielke in Hamburg (1641—1719) und das Clavicembalo, ein von der Pariser Firma Pleyel & Cie. nach altem Modell neugebautes Instrument. So hörten wir denn an Instrumentalstücken, gespielt von den Herren Meister und Döbereiner sowie Fräulein Frey, Sonaten von Erlebach (1657—1714), Abel (1725—1787) und Stamitz (1746—1801), sowie schließlich die bekannte Es-dur-Violinsonate von Mozart. Dazwischen sang Frau Bodenstein Lieder von Erlebach, J. S. Bach, F. W. Rust (1739—1796), Neefe (1748—1798), Telemann (1681—1767), F. Chr. Neubauer, Haydn und Mozart. Von den Instrumentalwerken ist besonders die Stamitz'sche Sonate für Viola d'amore, von den unbekannten Liedern ein entzückendes Miniaturstück »Das Glück« hervorzuheben. Als Begleitinstrumente kamen abwechselnd das Clavicembalo und das Fortepiano zur Verwendung. Dabei konnte man wieder die Beobachtung machen, wie klangschön sich der Ton dieser alten Klaviere mit den Streichern und der Singstimme vermählt, während unsern heutigen, technisch so vervollkommneten Instrumenten dies nicht gelingt, was sie deshalb nicht nur von der Wiedergabe alter Kammermusik, sondern strenggenommen auch überhaupt von jener intimen Kunstgattung, in die sie ein fremdes störendes Element hineintragen, ausschließt. Mir scheint der Zeitpunkt

nicht mehr fern zu sein, wo man sich allgemein zur Wiedergabe der alten Meister rekonstruierter Klaviere bedienen wird und auch die modernen Kammermusikkomponisten solche Instrumente, die mit ihrem edlen, zarten Klang ein wahres Labsal für unsere durch den (selbst bei den besten modernen Klavieren auf die Dauer unleidlichen) aufdringlichen Klang gemarterten Ohren bedeuten, ausdrücklich verlangen werden, so daß unser jetziges Klavier ausschließlich auf solistische Betätigung beschränkt werden dürfte.

Einen ganz besonderen Genuß bot der bekannte Orgelspieler Straube aus Leipzig, Organist an der Thomaskirche mit zwei Konzerten, in denen er unsere neue, der Initiative Mottl's zu verdankende Orgel im Odeon vorführte. Dieses prächtige, von der Firma Walcker in Ludwigsburg erbaute Instrument, das elektrisch betrieben wird und von jedem Platz des Podiums aus mittels verschiebbarem, nur durch ein Kabel mit dem Werk verbundenem Spieltisch spielbar ist, hat nicht weniger als 64 Register, 26 Nebenzüge, 3 Manuale sowie ein Pedal und ist mit allen Raffinements moderner Technik, wie Rollschweller- und Schwelltritten ausgestattet. Straube brachte in seinen beiden Abenden, die er Buxtehude, Bach, Liszt, Reger und Rheinberger widmete, alle Vorzüge dieser wunderbaren Orgel zur Geltung. Von selten gehörten alten Werken, die der Domkapellmeistar Wöhrle mit seinen Zöglingen im Konzertsaal vorführte, seien zwei achtstimmige Chöre von Dulichius (1536—1631), sowie italienische Madrigale von Palestrina besonders erwähnt.

Die Zahl der Liederabende und Klavierkonzerte droht ins unendliche zu wachsen. Die bemerkenswertesten Erscheinungen moderner Tonkunst wollen wir im Zusammenhang ein andermal würdigen.

E. Istel.

Paris. Il y avait bien une vingtaine d'années que le Freyschütz, traduit littéralement par Emilien Pacini et augmenté de récitatifs par Hector Berlioz, était exclu du répertoire de l'Académie nationale de Musique. Sa première représentation à l'Opéra datait du 7 juin 1841, et sa dernière reprise de 1876.

Dès 1823, Weber, par l'intermédiaire de l'éditeur Maurice Schlesinger, avait exprimé à Habeneck (directeur de l'Opéra de 1821 à 1824) l'intention, soit d'arranger le Freyschütz pour la scène parisienne, soit d'écrire spécialement pour elle, un nouveau drame lyrique; ce projet, qui eût été glorieux pour l'Opéra français, n'eut, hélas! pas de suite; et ce n'est que deux ans plus tard, à l'Odéon, que fut donné pour la première fois le chef-d'œuvre allemand. La chute fut immédiate et profonde (7 décembre 1824). Aussitôt Castil-Blaze et Th. Sauvage, les deux traducteurs, se remettant à l'ouvrage, arrangèrent un livret de leur façon, estropièrent la partition qui y fut adaptée tant bien que mal, et neuf jours plus tard, le 16 décembre, Robin des Bois commençait sa fructueuse carrière de plus de trois cents représentations!

En 1841, le directeur de l'Opéra, Léon Pillet, ayant formé le projet de faire représenter le chef-d'œuvre de Weber absolument tel qu'il est, sans rien changer dans le livret ni dans la musique, d'en donner une traduction fidèle et non un arrangement, chargea Pacini et Berlioz de ce soin; comme langage parlé était strictement interdit par le règlement de l'Académie royale de musique, le compositeurs écrivit des récitatifs à la place du dialogue parlé, pour relier les dix-sept morceaux de la partition, et — l'usage d'alors l'exigeant, — composa un ballet avec l'Invitation à la Valse, des fragments d'Obéron et de Preciosa. Berlioz s'est excusé de cet arrangement, lui, si respectueux de ses maîtres vénérés, Gluck, Beethoven et Weber, en disant, non sans raison, que, s'il ne l'avait fait, Pillet l'eût donné »à un autre, moins familier peut-être qu'il ne l'était avec Weber et certainement moins dévoué que lui à la glorification de son chef-d'œuvre«. (Mémoires, II, p. 151); et dans un de ses feuilletons du Journal des Débats, dix ans plus tard, il en fit son mea culpa.

Les temps ayant changé, il semble qu'on aurait pu revenir simplement au texte primitif de Kind, ou mieux, laisser à l'Opéra-Comique le Freyschütz, qui y aurait trouvé un cadre moins vaste, moins écrasant, mieux approprié, en un mot, à une œuvre pour laquelle lascène de l'Opéra ne peutêtre que nuisible aux tableaux d'un caractère familier. Quoiqu'il en soit, cette reprise du Freyschütz, en réintégrant le nom trop

longtemps absent de Weber au répertoire de l'Opéra, est d'un heureux augure MM. Rousselière, Delmas, Riddez, Mmes. Grandjean et Hatto en étaient les principaux interprètes. M. Taffanel conduisait l'orchestre (27 octobre).

Le même soir a été joué, en audition, comme lever de rideau, le Jugement de Pâris, »tableau musical de M. Edmond Malherbe (un des récents prix de Rome), d'après la composition peinte par Paul Baudry au foyer de l'Opéra«. Cette peinture sonore, primée à la suite d'un concours organisé cette année par l'Opéra, n'a guère justifié le choix qui en a été fait. Il faut espérer que M. Malherbe sera mieux inspiré une autre fois, et saura trouver un terrain plus favorable à l'exercice de ses talents incontestables de musicien et prendre, dans un avenir prochain, une revanche éclatante de cette expérience peu heureuse.

A l'Opéra-Comique, la première nouveauté de la saison á été Miarka, comédie musicale en quatre actes et cinq tableaux du poète Jean Richepin, mise en musique par M. Alexandre Georges, dont précédement l'éphémère Théâtre-Lyrique du Château-d'eau avait donné une Charlotte Corday. Les habitués des Concerts-Lamoureux connaissaient d'assez longue date plusieurs pièces détachées de l'œuvre de M. Richepin, Miarka, la Fille à l'Ourse. Ces Chansons de Miarka semblent avoir été comme l'embryon de la comédie lyrique d'aujourd'hui; il serait injuste de dire que celle-ci n'a été que le prétexte à les mettre au théâtre.

Miarka met en scène les mœurs à demi-sauvages de ces nomades qui errent sur les grandes routes de France et de tout l'Europe, de ces Bohémiens ou Romanis, dont la vie se passe en pleine nature, dont la demeure est une roulotte »rubidal au toit goudronné«. Au début du premièr acte, Miarka vient de maître; sa mère est morte en lui donnant la vie. En dépit de la foule hostile des lavandières et des vauriens du village voisin, son aïeule, la Vougne, porte l'enfant à la rivière afin de la baptiser suivant les rites mystérieux des Romanis, »dans l'eau qui court sans bruit, dans l'eau qui fuit sans fin«.

Seize ans se passent. Le maire du village, vieux maniaque curieux d'ethnographie, a retenu près de lui la vieille sorcière et la petite Miarka; jeune-fille maintenant, celle-ci s'instruit et, comme un oiseau des bois, chante les chansons transmises par l'ancêtre. Son ramage si doux a éveillé l'esprit de Gleude, le pauvre »innocent« dont l'intelligence sommeille, mais dont le cœur souffre en secret; il aime éperduement Miarka. Et d'une manière touchante, l'intelligence de Gleude, lentement, s'anime aux chansons que lui chante son amie: »Je suis la Parole et je suis tout, le bruit du monde, c'est moi«; ou bien: »Si l'eau qui court savait parler, elle dirait de belles histoires . . .«

Gleude voudrait épouser la belle Miarka, mais la Vougne veille; il faut que Miarka reste libre, car elle doit devenir l'épouse du roi de sa tribu. Ainsi l'ont prédit les tarots (les cartes): »Là où Miarka naît, si Miarka grandit, apprenant aux magiques livres tout ce qu'il faut qu'elle apprenne, Miarka sera reine«. Afin que l'enfant demeure confiante en l'intervention prochaine du rêve, son indomptable aïeule lui verse quelques gouttes d'un philtre grâce auquel Miarka, pendaut son sommeil, reconnaîtra son rayal fiancé au milieu de sa cour de Bohême.

Dès lors Miarka possède à son tour la foi qui dompte le destin; elle est prête à partir le long des routes, au devant de l'élu qui la fera sa femme. Le pauvre Gleude, dont les supplications sont restées vaines, fou de douleur, s'emporte jusqu'à la violence. Mais Miarka n'est-elle pas de la fière lignée des filles du Soleil? Elle lutte, elle triomphe et, dans une admirable scène, Gleude, sanglottant d'amour, se traîne aux pieds de son idole, en implorant le pardon que Miarka lui accorde. C'est alors que la Vougne, effaçant par l'incendie de l'hospitalière maison du maire, toutes traces du passé, entraîne à sa suite Miarka que Gleude éploré ne peut abandonner. Miarka chante toujours: »Nuages, nuages, que vous êtes loin . . .« La malheureuse Vougne, accablée sous le poids des ans, s'affaisse sur le sol de la route. Mais, voici que là-bas, retentit, comme un appel, un chant, la marche du roi des Romanis. N'est-ce pas la rêve de Miarka qui va se réaliser? Et n'est-ce pas la tribu qui s'avance dont Miarka doit devenir la reine? Mais le chant décroît! . . . Si l'amour, si le roi se trompaient de route! S'ils passaient à côté de Miarka sans la voir! . . . Gleude n'a que se taire

et bientôt la troupe sera loin. Mais l'héroïque garçon se met à crier; son appel est entendu. Le roi paraît. Miarka devient reine des Romanis, tandisque, dans la gloire enivrante des chants de fête, la Vougne meurt, les destins étant accomplis . . .

En présence de l'œuvre si nouvelle qu'est Miarka, on ne peut que subir l'impression purement exquise qui se dégage de la partition inspirée à M. Alexandre Georges par le poème de M. Jean Richepin. Le nouvel ouvrage, somptueusement mis en scène par M. Carré (selon sa coutume), a remporté un brillant succès, dont le compositeur et la poète peuvent être fiers, et qui promet de se renouveler de longs soirs. Miarka était interprété par Mmes. Hégalon (la Vougne), Marguerite Carré (Miarka), Pierron, Muratet et Perret; MM. Jean Périer, Lucazeau (un débutant), Cazeneuve, Huberdeau, Simard, Imbert (7 novembre).

Concerts. La veille du jour où les grands Concerts Colonne et Lamoureux rouvraient simultanément leurs portes, le samedi 14 octobre, M. Victor Charpentier donnait au profit des sinistrés de la Calabre, une soirée, dont la seconde partie fut dirigée par M. Camille Saint-Saëns, dans l'immense salle du Trocadéro. »L'Orchestre«, — c'est le titre de la société dirigée par M. Victor Charpentier, — est composé en majeure partie d'instrumentistes amateurs, encadrées d'artistes professionnels appartenant pour la plupart à l'Opéra. Le programme de cette soirée comprenait des fragments des Perses, la belle partition de M. Xavier Leroux écrite pour accompagner la tragédie d'Eschyle; plusieurs morceaux d'anciens compositeurs italiens; et, dirigée par M. Saint-Saëns, la cantate qu'il composa pour l'Exposition de 1900, le Feu du Ciel exécutée par six cents instrumentistes et choristes. C'est une »sorte d'hymne à l'Électricité reine tout-puissante du XXe siècle, a écrit M. Alfred Bruneau . . . Un court prélude d'orchestre y dit d'abord, bientôt confirmé par les parolos du Récitant, l'obscurité lourde d'hier. Les cordes frémissent, le thème s'égaye, un éclair luit, et, formidable, l'orgue tonne, tandisque les violons, de l'aigu au grave, dessinent en zigzags la flamme qui demain fera la Science définitivement victorieuse. Et les trompettes sonnent, brillantes, aveuglantes. Maintenant le feu va, léger, à travers le monde. La symphonie se développe peu à peu, commence à glorifier son souverain pouvoir. Pendant qu'un soprano proclame doucement le triomphe de l'esprit moderne, l'orgue apaisé jette une pluie d'étincelles. Et le chœur chante à son tour. Sa fugue prépare un colossal ensemble où toutes les forces instrumentales et vocales sont mises en action avec la tranquille maîtrise dont l'auteur de Samson et Dalila possède le secret[1])«.

Le succès de cette œuvre de circonstance a été immense, malgré une exécution assez médiocre, dont est surtout responsable le hall si peu musical du Trocadéro; une triple ovation a salué le glorieux maître qui ne consent que bien rarement à se montrer en public; et, bien que l'œuvre ne soit pas indifférente, comme tout ce qui sort de la plume de M. Saint-Saëns, je suppose que les bravos d'un public enthousiaste s'adressaient plutôt au compositeur qu'à son Feu du Ciel.

Le lendemain, le Châtelet donnait son premier concert, avec un programme exclusivement wagnérien, auquel concoururent Mme. Litvienne et M. Anton van Rooy, dans Tristan et dans la Walküre. Solistes, instrumentistes et leur vaillant chef, M. Edouard Colonne, furent chaleureusement applaudis par un public accouru en foule à ce concert de réouverture. Les deux concerts suivants furent consacrés à d'importants fragments des Troyens à Carthage de Berlioz, représentés cet été au Théâtre Antique d'Orange et qu'aucun directeur parisien ne se résoud à mettre en scène. Mme. Litvienne chantait le rôle de Didon; M. Saléza, qui débuta voici quelque dix-sept ans à l'Opéra-Comique de Carvalho, dans le Roi d'Ys, passant de là à l'Opéra, puis en Amérique, et s'était retiré depuis plusieurs années dans son pays natal, — M. Saléza reparut dans le rôle d'Enée; mais hélas! qu'est devenue sa belle voix d'autrefois? . . . Puis ce furent, le 29 octobre, avec une reprise des Troyens, la scène finale de Siegfried, avec Mme. Litvienne et M. Burgstaller; et le 5 novembre, le début d'un *Cycle Beethoven*; d'ici la fin de l'année, les neuf Symphonies seront exé-

1) A. Bruneau, La Musique française, p. 120.

cutées au Châtelet, ainsi que les Ouvertures, les Concertos, des Mélodies, etc. de Beethoven. Déjà Egmont, avec Mme. Kutscherra, a été applaudi; puis les Six Lieder de Gellert, chantés par M. Jan Reder, sur un discret accompagnement d'orchestre du jeune maître Henri Rabaud; le 4e Concerto pour piano, par M. Diémer; les trois premières Symphonies. La première moitié du programme de chaque dimanche est réservé par M. Colonne à des œuvres d'auteurs français; deux premières auditions ont eu lieu; celles du Prélude de l'Enfant-Roi, de M. A. Bruneau, symphonie où le compositeu a évoqué puissamment l'âme de Paris, contrastant avec la sauvage ouverture de Sigurd de M. Reyer, exécutée auparavant; et d'une Ballade de M. Périlhou, pour flûte, harpe et orchestre, écrite sans pértention, mais avec un entente parfaite des ressources des différents instruments choisis. L'ouverture du Carnaval romain, le Roi des Aulnes, orchestre par Berlioz et chanté par Mme. Kutscherra, le grandiose morceau symphonique de Rédemption, de C. Franck, l'ouverture du Roi d'Ys, de Lalo, le Rouet d'Omphale, de M. Saint-Saëns, complétaient cet ensemble de musique française.

L'Association des Concerts-Lamoureux, qui va fêter cette année son vingt-cinquième anniversaire, annonce un festival Wagner (un concert) et un festival Beethoven (quatre concerts). Rompant avec d'anciens errements, elle renouvelle cette année ses programmes avec un éclectisme presque surprenant. Chaque dimanche, une nouveauté de l'Ecole française contemporaine voisine avec une symphonie de Schumann, de Mozart, une page de Liszt, de Wagner, où un Concerto de Brahms. C'est ainsi que nous avons eu déjà le mois derniers: la Mer, trois esquisses symphoniques de M. Debussy, un Eté pastoral, de M. Pierre Kunc, beaucoup moins heureux comme succès, — et beaucoup moins original aussi; un Soleil couchant, de M. Lefèvre-Derodé ... Comme soliste, nous avons applaudi au Nouveau-Théâtre, M. Capet, dans le Concerto pour violon de Brahms, ouvrage goûté aujourd'hui sans protection.

L'admirable artiste que je viens de nommer, fait entendre cet hiver les dix-sept Quatuors de Beethoven, avec MM. Tourret, Bailly et Hasselmans; à la salle Pleyel, M. Edouard Risler donne, seul, une audition des trente-deux Sonates; et le *Quatuor Parent* annonce un cycle beethovénien consacré à l'œuvre de musique de chambre, exécuté entièrement en quatre années. Avec les concerts du Châtelet et les quatre séances annoncées par M. Chevillard, on voit que d'ici peu, tout Beethoven aura été applaudi, — et en partie révélé, — aux Parisiens.

La Philharmonique a fait sa réouverture le 21 novembre avec le *Quatuor Dessau*, de Berlin et Mme. Bréma, et se continue chaque semaine, comme par le passé.

D'autre part, à l'exposition du *Salon d'Automne*, M. Alfred Bruneau a organisé cinq séances de musique de chambre consacrées à nos auteurs modernes et contemperains: Debussy, Pierné, G. Fabre, Jaques Dalcroze, Vincent d'Indy, Paul Dukas, H. Duparc, G. Marty, Maurice Ravel, A. Bruneau, Ed. Lalo, Emmanuel Chabrier, Ernest Chausson et Guillaume Lekeu. J.-G. Prod'homme.

Prag. Prager Uraufführungen. Daß die Prager Opernbühne nach wie vor regsam ist, beweist die Zahl der Erst- und Uraufführungen. Von ersteren — Neugierige Frauen, Cabrera, Manuel Menendez — sei nicht weiter die Rede, von letzteren wurden uns im Verlauf von drei Tagen gleich zwei bescheert, und jedes der aus der Taufe gehobenen Werke wird wohl seinen Weg über die deutschen Bühnen nehmen, das eine als das Werk des gereiften Meisters, das andere als die vielversprechende Talentprobe eines homo novus. Zuerst zu Eugen d'Albert's einaktigem musikalischen Lustspiel »Flauto solo«. (Uraufführung am 12. November im Neuen deutschen Theater in Prag). Um es gleich vorweg zu nehmen: Flauto solo schlägt dieselben Bahnen ein wie die entzückende »Abreise«, nur daß es reifer, lebenssprühender ist als diese. Der Text stammt aus der Feder Hans von Wolzogen's, und man muß staunen, wie meisterlich dieser die reizendsten Verse drechselt, wie fein er pointiert. Der Handlung liegt die bekannte musikhistorische Anekdote aus der Zeit Friedrich Wilhelm's I. und Friedrich's II. zu Grunde, die hier als Fürst Eberhard und Prinz Ferdinand erscheinen. Es ist die hübsche Geschichte vom braven Kapellmeister Pepusch, der zur Gemütsergötzung seines Herrn einen Schweinekanon für sechs Fagotte geschrieben hat. In der

Oper ist historiengetreu der Fürst der Freund des Militärs, der Verächter der Kunst, der Prinz dagegen ihr begeisterter Verehrer und als Virtuos auf der Flöte selbst ein hervorragender Musikus. Das italienische Element vertritt Maëstro Emanuele, der eine Preiskantate auf den Prinzen komponiert und für ein in Abwesenheit des Fürsten zu veranstaltendes Hoffest zur Überraschung des Prinzen die weltberühmte Diva Peppina verschrieben hat. Letztere entpuppt sich bald als fesche Tirolerin Peppi, die gleich sicher die gewagtesten Koloraturen singt und waschechte Tiroler Gstanzln jodelt. Sie bezaubert Pepusch ebenso wie Emanuele, und hier setzt das harmlose Intriguenspiel ein. Emanuele wird eifersüchtig und um seinen gefährlichen Nebenbuhler unschädlich zu machen, überredet er den Prinzen, Pepusch zum Hoffest zu laden mit dem Befehl, daß er den Gästen den Schweinekanon vorspielen lasse. Aber Pepusch ist nicht auf den Kopf gefallen. Flugs kontrapunktiert er die Melodie des Preiskantate als Flauto solo zum Schweinekanon und dieses Flötensolo muß der Prinz auf ausdrückliches Verlangen des wider Erwarten vom Nachtmanöver heimgekehrten und zum Hoffest erschienenen Fürsten spielen. Alles läuft glimpflich ab. Pepusch darf zum Lohn für die Rettung deutscher Kunst seine Peppina heimführen, womit uns Hans von Wolzogen ad oculos demonstrieren will, daß deutsche und welsche Kunst gar wohl miteinander in glücklicher Ehe leben können. Das Zeitkolorit für diese harmlose, keine großen Leidenschaften erregende Komödie hat der Textdichter ganz ausgezeichnet getroffen und die einzelnen Personen namentlich im sprachlichen Ausdruck treffend charakterisiert. Der witzige Dialog ist allerdings manchmal zu breit ausgesponnen. Das Buch kam der künstlerischen Eigenart d'Albert's glücklich entgegen. Denn gerade das Liebenswürdige, Anmutige und Natürliche ist seine persönliche Note. Und auch d'Albert hält in seiner köstlichen Musik die deutsche und italienische Welt scharf auseinander. Damit erzielt er dann eine Wahrhaftigkeit, die, weil sie ihren Grund im Drama hat, imponiert. Aber auch absolut musikalisch steht die Oper sehr hoch. Ganz reizend ist der kanonische Zwiegesang zwischen Pepusch und Peppina, »Die Lieb' ist eine Jägerin«, flott hören sich die Vierzeiler der ehrlichen Peppi an, fein kopiert ist die verschnörkelte Manier in der Preiskantate »principe biondo«, stimmungsvoll die Abendmusik, allerliebst das Menuett. Daneben behandelt d'Albert den Dialog meisterhaft, wobei er allerdings beim Sänger die völlige Beherrschung des musikalischen Konversationstones voraussetzt. Seine Faktur ist immer nobel, geistreich, fesselnd; das Orchester immer in Parallelbewegung mit den Vorgängen auf der Bühne, was alles jene künstlerische Harmonie erzeugt, die sofort die Sympathie des Hörers für das liebenswürdige Werk gewinnt. Man muß nicht erst ein Prophet sein, um Flauto solo einen durchschlagenden Erfolg auf allen deutschen Bühnen vorhersagen zu können.

Am 15. November betrat Anselm Götzl aus Prag zum erstenmal die weltbedeutenden Bretter als dramatischer Komponist. Seine einaktige komische Oper »Zierpuppen« hat an diesem Abend glücklich die Feuerprobe bestanden. Der Text — nach Molièrs »Les précieuses ridicules« — ist von Richard Batka gedichtet und zeichnet sich wie seine früheren Libretti durch Versgewandheit und Bühnenwirksamkeit aus. Die Handlung ist ja bekannt, nur hat Batka den Schluß insofern umgedichtet, als er entsprechend dem optimistischen Grundzug der Oper nicht wie im Original die Freier triumphierend abziehen läßt, sondern sie mit den Mädchen versöhnt. Eine angenehme Überraschung bereitete die Musik Anselm Götzl's. Sieht man von einigen Schwächen ab, die sich durch mangelnde Bühnenerfahrung rechtfertigen lassen, so muß man dem jungen Komponisten zugestehen, daß er seine nicht leichte Aufgabe mit Glück und Geschick gelöst hat. Seine Musik wandelt auf dem schmalen Pfad zwischen Operette und komischer Oper, der größte Teil der Partitur aber gehört in das Gebiet der Spieloper. Götzl's Prinzip ist das melodische. So oft es angeht, weitet er musikalische Abschnitte zu Liedern und Tänzen aus, wobei man ihm zugestehen muß, daß ihm eine Fülle reizender Melodien zufließt, die der Hörer im Ohre behält und sein Besitz werden. Hierher gehört gleich das Auftrittslied der beiden Kammerdiener, Vater Gorges Preis der guten alten Zeit, der Gesangswalzer der beiden Mädchen, das Liedchen »An der Tür in unserm Garten«, das Rokokoliedchen »Phyllis wand sich Rosenketten«. Sehr wirksam ist auch das Flüsterduo, das sich zu einer drolligen Zank-

szene steigert. Mascarills Impromptu zur Laute ertrüge noch etwas mehr parodistische Würze, dagegen ist Jodelets Schlachtbericht mit humoristischen Details überreich ausgestattet, brauchte allerdings auch eine straffere Zusammenziehung. Die sehr durchsichtige, allen überflüssigen Lärm sorgsam vermeidende Instrumentation kommt der lustigen Wirkung der Szene sehr zustatten. Nimmt man alles nun in allem, so ist Götzl's Erstlingsoper die verheißungsvolle Arbeit eines ausgesprochenen Talents, dem auf dem Gebiete der komischen Oper voraussichtlich der Lorbeer blühen wird.

Ernst Rychnovsky.

Weimar. Am 26. Oktober spielte die »*Société de Concerts des Instruments anciens*« auf ihrer großen europäischen Tournée auch in Weimar; die niedlichen, alten, französischen Kompositionen, die überaus graziöse Ausführung durch die Familie Casadesus, den bedeutenden Kontrabassisten Nanny und die Clavecinistin Delcourt, der sehr reizvolle und durch nichts zu ersetzende Klang der alten Violen (auf das schärfste zu unterscheiden von dem Typus Violine-Bratsche-Violoncell), alles dies wirkte zündend auf die Zuhörer. Der Erfolg dieser Gesellschaft zeitigt jetzt Nachahmungen in Deutschland und wird es gewiß noch mehr tun. Hierbei kann aber nicht genug vor folgenden Fehlern gewarnt werden: 1. Man ahme die Zusammenstellung jener Société (Quinton, Viola d'amour, Gambe, Kontrabaß und Kielflügel) nicht einfach nach, sondern suche andere Zusammensetzungen, deren es ja zur Genüge gegeben hat. 2. Man sehe zu, daß alle Werke genau in der Originalgestalt gegeben werden, niemals in noch so hübsch klingenden Modernisierungen, die z. B. zu leicht eintreten können, wenn bezifferte Bässe oder fehlende Stimmen neu ausgesetzt werden. 3. Man dringe auf absolute Echtheit der Instrumente oder deren Nachbildungen; jede Modernisierung oder Bequemermachung kommt einer historischen Fälschung gleich und vereitelt den Hauptzweck solcher Unternehmungen. (Man denke sich eine Ausstellung alter Gemälde, in denen Figuren verändert oder neu hinzugemalt würden, noch dazu in einer Technik, die es zu jener Zeit noch gar nicht gegeben hat!)

Aloys Obrist.

Vorlesungen über Musik.[1]

Berlin. Dr. Leopold Hirschberg zwei Vorträge: Die deutsche Gesangsballade, ihre Geschichte, ihre Entwicklung und ihre Meister.

Adolf v. Muralt wöchentliche Vorlesungen: Die Geschichte der Musik, insbesondere des Gesanges und der Oper.

Dr. Henning: Parsifal (mit Lichtbilderprojektionen der Bayreuther Dekorationen).

Dresden. Max v. Haken einen Vortragszyklus: Wagner's Tondramen.

Frankfurt a. M. Dr. O. Neitzel im »Verband Frankfurter Musiklehrer«: Beethoven's Klaviersonaten (mit Vortrag der Sonaten op. 78 und 106).

Kiel. Dr. Mayer-Reinach: Richard Strauß und Anton Bruckner als Vorbereitung zu dem zweiten Konzert seines von ihm geleiteten Vereins, in dem die romantische Sinfonie und Tod und Verklärung zum erstenmal in Kiel aufgeführt wurden.

Leipzig. Dr. A. Schering in der Musikgruppe des Leipziger Lehrerinnenvereins: Moderne Musik.

Paul Zschorlich im Buchhandlungs-Gehilfenverein: Hugo Wolf als Künstler und Mensch.

Lemberg. Jachimecki: Geschichte der Klaviermusik seit Bach.

London. Fred. Bridge: Lully und die französische Oper des 17. Jahrhdts.

---

1) Die Liste der Aufführungen älterer Musikwerke (umfassend die Monate Oktober bis Mitte Dezember) erscheint im nächsten Heft.

Prag. Die Ortsgruppe des Dürerbundes vier Vortragsabende: Die Frau in der Malerei und Musik.

Dr. R. Batka: Musikalische Volksbildung. Ferner einen zehnwöchentlichen Zyklus: Einführung in Richard Wagner's Kunst.

Dr. Ernst Rychnovsky wöchentliche Vorlesungen: Geschichte der Oper.

Wien. Dr. L. Feld am Konservatorium einen Vortragszyklus über Richard Wagner.

Zürich. Prof. Dr. Gerold-Frankfurt a. M.: Die Liebes- und Tanzlieder im französischen und deutschen Volkslied.

Notizen.

Aix-les-Bains. Le 24 septembre a été donnée au théâtre la première représentation d'une adaptation scénique de chansons et danses populaires françaises, par M. Julien Tiersot, qui a dirigé l'exécution musicale.

Barmen. Zur Ergänzung der Notiz von der Erwerbung der de Wit'schen Sammlung sei noch mitgeteilt, daß die Ibach'sche Sammlung alter Musikinstrumente, jetzt in Barmen befindlich, mit der de Wit'schen in Köln vereinigt wird, und nach dem Tode der Witwe Rudolf Ibach's ebenfalls an das Kölner Konservatorium fällt. Die Sammlung ist besonders reich an Tasteninstrumenten, enthält aber auch eine reichhaltige Kollektion japanischer Musikinstrumente, sowie solche von Naturvölkern.

Betlehem i. P. Dr. J. Fred Wolle, der Begründer und Leiter des Bach-Vereins in Betlehem i. P., wurde zum Professor für Musik und Musikgeschichte an der Universität von Kalifornien, der Stadt Berkeley ernannt. Die Professur wurde extra für Dr. Wolle geschaffen, dessen Vorlesungen sich mit Musikgeschichte und Musiktheorie befassen werden. Mit seinem Bach-Verein hat Wolle in der kleinen Stadt die größten Werke Bach's, sowohl die Passionen wie die Hohe Messe, sowie Motetten und eine große Anzahl Kantaten aufgeführt und durch diese so überaus energische Bachpflege allgemeines Interesse erregt. Das Ganze ist ein Beispiel dafür, wie selbst unter den scheinbar unbedeutendsten Verhältnissen Außerordentliches zustande kommen kann, wenn der richtige Mann, der vor allem organisatorisches Talent haben muß, eine derartige Sache in die Hand nimmt. Wer in Betlehem Wolle's Stelle einnehmen wird, ist noch nicht bekannt.

Leipzig. Wagner im Konzertsaal. Mit der Frage, ob der Firma Breitkopf & Härtel in Leipzig das Konzert-Aufführungsrecht einzelner Stücke aus Richard Wagner's Lohengrin und Tristan bestritten werden kann, wird sich nunmehr auch das Reichsgericht zu beschäftigen haben. Ein endgültiges Urteil in dem Rechtsstreit der Genossenschaft deutscher Tonsetzer (Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht) in Berlin gegen die Firma Breitkopf & Härtel ist also noch nicht ergangen.

London. — The appearance of the trio of *prodigy boy violinists*, Vecsey, Reuter and Elman, in the recent London season inevitably excites speculation on the cause or causes of this extraordinary power of a child to produce effects which it takes half the life of even the musically gifted to acquire. That there have been many children so endowed rather increases than diminishes the wonder, for were such phenomena only of recent date we might attribute it in some measure to advance in the art of teaching, but one of the most marvellous, probably the greatest of all prodigies, was Mozart, who died in 1791. So great was the interest excited by Mozart's musical precocity that on his visiting England in 1764, when he was nine years old, the Hon. Daines Barrington (1727—1800) was deputed to examine the child, and a report of the result of that gentleman's investigation will be found in volume nine of the "Philosophical Transactions" for 1780. Barrington tried hard to get at the psychological root of the matter by various devices. He asked Mozart to improvise a love-song, whereupon the boy at once uttered some words to serve as a recitative and followed

it with an air on the word "affetto" moulded in the conventional form of the day. Still more striking results followed the request for a song expressive of anger on the word perfido, "which excited the boy so much that he struck the clavier like one possessed, and several times sprang up from his seat". Imitation is undoubtedly a great factor in the performances of the prodigy. We see this faculty at work in the games of all children — it runs indeed through the entire animal creation, and in the human species being allied to the power of imagination it takes the form of impersonation. "Let's pretend" is heard from the nursery to the playground. These two salient facts throw some light on the prodigy problem, but they leave much in darkness. If you teach an adult to imitate, you go the surest way to kill his individuality; and the more ardently he imitates, the greater the certainty that he will arrive at high-class mediocrity. Imitation is a necessary and valuable platform on which to base individuality, but to use it as a ladder is to court disaster. Of course a perfect imitation would be as good as the original; but a perfect imitation goes into the intention of the performer underlying his expression, and embraces such psychological subtleties as to make its accomplishment by a child phenomenal. Moreover, masters do not teach parrot fashion by constantly playing to their pupils, and those musicians who have heard in juxta-position the three child-players named above recognise in each of them individuality of style. The theory advanced by some that the prodigy is a re-incarnation of a musical soul is poetical and fascinating, and excites the imagination to overleap itself; but at present the only shadow of justification of the theory is the Eastern antiquity of the belief in spiritual transmigration. Assuming that the heart-moving fervency and tenderness with which Elman gives out the second subject in the opening movement of Tchaikowsky's violin concerto are the utterances, as indeed they seem to be, of a soul old in love speaking through a new medium, and supposing that the vigour and manliness of the interpretation of virile passages are inspired by a spirit developed in a former state of existence, — granting this and its wide sweeping consequences, we are still faced with the phenomenon of the power to execute passages which ordinary students take years to acquire. The physiological puzzle indeed is as great as the psychical problem. Let anyone try to produce an even tone by drawing a bow across a single string of a violin held in proper position, and there will be realised the delicate variation of the pressure required to compensate the difference of leverage which has to be adjusted during the passage of the bow from the nut end to the tip. This requires a sensitiveness of muscular control only consistent with high development. The movements of the fingers of the left hand demand a no less perfection of touch, and also keen perception of gradation of pitch, since they slide up and down the strings in automatic sympathy with the sound imagined in the brain. When it is remembered that in rapid passages from five to seven hundred notes a minute are formed by one hand, while their volume and intensity are simultaneously produced and regulated by the other hand by the medium of a lever the fulcrum of which is ceaselessly being shifted, it will be realised that the executive side of the prodigy is as wonderful as the psychological aspect. Both actions of course proceed from the brain, and possibly the key to the solution of the mystery is Elman's recent answer when asked about his practising: — "I would play for about twenty minutes, and then if I found I could not get the effect I wanted I would stop and think until I felt how it should be." This would indicate an abnormally developed nerve-power, and consequent muscular control; and beyond this an imagination set in action by unconscious cerebration, supplying the place of that which in the adult is experience, or recollection of past emotional phases. — The 5th of November was an anniversary of the birth of *Hans Sachs*, the genial, worldly-wise cobbler, poet, and musician whom Wagner has rendered immortal in "The Meistersingers". Hans Sachs made his début on the world's stage on November 5th 1494, in the "free and imperial city of Nuremberg" where his father was a tailor. By some fortuitous circumstances Sachs received a good education; completed at a recently-opened Latin school at Nuremberg, which he entered at the age of fifteen. He also travelled considerably in Germany in his youth, and graduated as a Meistersinger at Munich. He finally settled down in his

native town in 1516, where, as became a good citizen, he married and had seven children, and losing his first wife in 1560 married eighteen months after a young widow. In those days the Meistersingers formed an important body in the musical world. They were the artistic descendants of the wandering minstrels who carried the folk-songs of the people to the castle and to the Court, and in ballads conveyed the social and political news of the day to all classes. The Meistersingers brought art to aid the development of the people's song, and although in their zeal and strict observance of rules they ultimately sacrificed the spirit of music to the letter, they did a good work in preserving beautiful tunes and in bringing intellect to control emotionalism. Wagner in his opera has made them the personification of pedantic and academic narrow-mindedness; but although Beckmesser is a caricature, the scene in which Walther applies for admission to the guild is a remarkably faithful relation of the rules and customs of these bodies. The composer had a full account of their history in a book dating from 1697 by John Christopher Wagenseil (1633—1708), containing accounts of Hans Sachs, Pogner, Beckmesser, and others, together with their songs. The last Meistersingers' Festival of Nuremberg would seem to have taken place in 1770; but it is recorded that in 1839 three of the last survivors of the guild met in solemn conclave, and, after declaring that the noble line of Meistersingers had come to an end, presented the paraphernalia of their musical craft to the Musical Association of Ulm. Hans Sachs lived to January 19th, 1576, and in his eighty-two years of life produced an amazing number of works and fugitive pieces. Before me lies a list of 56 tragedies 68 comedies, 62 carnivals, 210 historical narratives, 150 Psalms, 286 fables and fancies, and 480 tales and small poems. That the merit of these is often little will be surmised, but they shew a keenness of observation pleasingly in consonance with Wagner's character sketch, and their influence was far-reaching. F. G. W.

München. Die auf Anregung Dr. O. Marsop's gegründete Musikalische Volksbibliothek ist letzthin eröffnet worden.

Paris. La petite ville de Montmorency, près Paris, a décidé d'élever un monument à Jean-Jacques Rousseau, qui y a accompli une partie de son œuvre littéraire et musicale. Elle a, à cet effet, constitué un comité d'honneur, parmi les membres duquel nous relevons les noms de trois membres de l'IMG., MM. Arthur Pougin, Julien Tiersot, et le Dr Edgar Istel.

Die Société J. S. Bach (Leitung Cortot) gedenkt in zwölf Konzerten zehn weltliche und geistliche Kantaten und eine große Zahl von Konzerten und Sonaten der verschiedensten Art von Bach aufzuführen.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Annesley, Charles, The standard of operaglass of 141 celebrated operas with critical and biographical remarks, dates etc. etc. Revised and enlarged ed. kl. 8⁰. Dresden, Tittmann, 1905, ℳ 3.50.

Bremer, Handlexikon der Musik. Eine Enzyklopädie der Tonkunst. Neu herausgegeben v. B. Schrader. 16⁰, geb. Leipzig, Reclam. ℳ 1,75.

Capellen, Georg, Die Zukunft der Musiktheorie (Dualismus od. Monismus?) und ihre Einwirkung auf die Praxis. 8⁰, 88 S. Leipzig, Kahnt Nchf. ℳ 2,—.

Curzon, Henri de. Les Lieder et airs détachés de Beethoven. Paris, Librairie Fischbacher, 1905, 54 S. kl. 8⁰.

Sonderdruck aus dem Guide musical, mit Hinzufügung eines chronologischen

Katalogs. In der Einleitung S. 7—12 wird ausgeführt, daß es noch immer an einer genügend eingehenden Würdigung aller dieser Lieder (und einzelnen Arien) fehlt, welche die vielen geringeren ebenso ungeniert als solche kennzeichnet, wie sie gute bisher verkannte kühn hervorhebt, dabei tunlichst die Folge der Entstehung einhält. Diese wirkliche Lücke in der bisherigen Beethoven-Forschung wird hier in sehr anerkennenswerter Weise ausgefüllt. Betreffs der Bewertung einzelner Stücke werden auch sachverständige und geschmackvolle Beurteiler immer abweichen; ich kann nach langer Beschäftigung mit diesen Liedern bezeugen, daß ich nur selten zu wesentlich vom Verf. abweichenden Ansichten gekommen war. Die Note von $8^1/_2$ Zeilen auf S. 9 über die bisherige Literatur ist, trotz deren Spärlichkeit, etwas kurz; wenigstens war noch zu nennen: H. Deiters über die Lieder der Bonner Zeit, in der Neuausgabe des ersten Thayerbandes S. 280–284; dies um so mehr, als auch Verf. mehrere dieser frühen Lieder hervorhebt, die größtenteils wenig bekannt sind, weil sie in den billigen Ausgaben der »sämtlichen Lieder« fehlen.

L. Scheibler.

Dannreuther, Edward, The Oxford history of music, vol. VI, The romantik period. 8⁰, VIII and 374 S. Oxford, At the Clarendon press, 1905. s. 15,—.

Eitz, Carl. Das Tonwortsystem und sein Verhältnis zu den in der Musik bestehenden drei Stimmungsarten, nämlich der reinen Quintenstimmung, der temperierten und der natürlich-reinen Stimmung. Mit 3 Tafeln: I und II Tonwortsytem, III Bosanquetklaviatur. kl. 8⁰. 16 S. Deutsch und Englisch. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905. ℳ —,80.

Schon wiederholt versuchte Eitz die breite Öffentlichkeit auf sein Tonwortsystem aufmerksam zu machen. So sind einige Nummern der Zeitschrift, betitelt »Das Tonwort«, dann 100 geistliche Liedweisen in Tonsilben und ferner eine Deutsche Singfibel usw. erschienen, die den Zweck, Einrichtung und praktische Anwendung des Tonwortes dartun sollten. Leider kann aber bis jetzt von einem großen Anklange, den das System seiner Bedeutung nach hätte finden sollen, nicht die Rede sein, und das ist sehr zu bedauern, denn das Eitz'sche Tonwortsystem ist so überaus fein ausgedacht, daß es allen Ansprüchen unseres modernen Tonalitätsempfindens Genüge leistet. Kein System, auch nicht das Hullah's und nicht die Tonic-Solfa-Methode, welche beide in England so große Verbreitung gefunden haben, kann einen Vergleich mit dem Tonwortsystem von Eitz aushalten; es wäre daher sehr zu wünschen, wenn es infolge der neuen vorliegenden Veröffentlichung eine freundlichere Aufnahme als wie bisher finden würde. Vorliegende Arbeit ist in deutscher und englischer Sprache erschienen. Hoffentlich gelingt es Eitz mit dieser Veröffentlichung, seinem Wunsche entsprechend, die englische Gesellschaft der Solfeggisten für sein System zu interessieren. Die Mitglieder der IMG. sind schon von Georg Lange durch seinen Aufsatz: Zur Geschichte der Solmisation[1]) auf das Eitz'sche Tonwortsystem aufmerksam gemacht und auf seine Bedeutung hingewiesen worden. Eitz selbst äußert sich jetzt zum ersten Male zusammenhängend über die Beziehungen seines Systems zur modernen Tonalität. In kurzen Worten spricht er zuerst von den drei Stimmungsarten in der Musik, von der reinen Quintenstimmung, von der temperierten und natürlich-reinen Stimmung, um dann auf die Einrichtung seines Systems überzugehen. In Kürze wollen wir das Wesentlichste davon wiedergeben.

Eitz verwertet für jede der zwölf temperierten chromatischen Stufen der Oktave einen Konsonanten, und zwar so, daß abwechelnd ein Dauerlaut auf einen Augenblickslaut folgt. Die verwendeten Augenblickslaute sind: B, T, G, P, D, K und die Dauerlaute: R, M, S, L, F, N. Die chromatische Tonleiter würde dann, bei c angefangen, die Konsonanten in folgender Reihenfolge bilden:

B R T M G S P L D F K N

Auf diese Weise gibt Eitz die temperierte Stimmung durch die Konsonanten wieder. C-dur würde dann durch diese Konsonanten dargestellt so heißen: B T G S L F N B. Hier stellt sich nun heraus, daß die Konsonanten auch die diatonische Gliederung der Dur- und Molltonleiter nach Ganz- und Halbtönen erkennen lassen, indem wir bei Ganztonfortschreitungen die Konsonanten einer Lautart vorfinden, während es bei Fortschreitungen von halben Tönen von einer Lautart in die andere übergeht.

An diese Konsonanten hängt nun Eitz nach der Reihenfolge die Vokale **a e i o u** und gibt mit ihrer Hülfe die reine Quintenstimmung und auch die natürlich-reine Stim-

1) Sammelbände d. IMG. I, S. 535 ff.

mung, wie wir gleich sehen werden, zu erkennen. Da ihm nur fünf Vokale zur Verfügung stehen, er aber zu einer Tonleiter sieben braucht, so wiederholt er bei Halbtonfortschreitungen den Vokal, während er bei Ganztonfortschreitungen von einem Vokale zum anderen geht. Sich der menschlichen Stimme anpassend, beginnt er bei G. G-dur heißt dann also in Tonworten ausgedrückt: La Fe Ni Bi To Gu Pa La.

In dieser Weise zeigen uns also auch die Vokale die diatonische Gliederung nach Ganz- und Halbtönen. Nach der reinen Quintenstimmung ist nun fis um ein pythagoräisches Komma höher als ges. Das Tonwort für fis ist, wie wir oben sehen, Pa. Ges nennt nun Eitz, da es ein Komma tiefer ist, Pu. Die Vokalreihe ist also hier als steigende Kommaskala gedacht, und auf diese Weise ist es ihm möglich die reine Quintenstimmung wiederzugeben. Bei der natürlich-reinen Stimmung verhält es sich genau so. Auch hier ist die Vokalreihe als steigende Kommaskala gedacht, so daß bei jedem Ton fünf Kommaunterschiede gemacht werden können. Eitz äußert sich hierüber in sehr ausführlicher Weise und zieht zur größeren Veranschaulichung die Bosanquetklaviatur heran. Zur näheren Erläuterung sind dem Heftchen 3 Tafeln beigefügt, von denen zwei das Tonwortsystem wiedergeben und die dritte eine Aufzeichnung der Bosanquetklaviatur, worauf die entsprechenden Tonworte vermerkt sind, enthält.

Eitz schließt seine Arbeit mit folgendem vielversprechenden Satz, der keine leere Behauptung zu sein scheint, da er nicht allein von einem Manne der Theorie, sondern auch der Praxis[1]) herrührt: »Das Tonwortsystem in Verbindung mit dem Notensystem ermöglicht in Volksschulen zum ersten Male einen erfolgreichen Musikunterricht, auf dem jede höhere Musikbildung unmittelbar weiterbauen kann.«

C. Ettler.

Foote, A. and Spalding, W. R., Moderne Harmony in its Theory and Practice. 8°, Leipzig, A. P. Schmidt, 1905. *M* 6,—.

Ffrangcon-Davies, David. The Singing of the Future. London, John Lane, 1905. pp. 300, Demy 8vo. 7/6.

Those who have taken notice of Ffrangcon Davies's career as a singer, will have recognized in his singing something of that broadly founded earnestness which has lately culminated in the production of this remarkable work. Aptly and sympathetically prefaced by Sir Edward Elgar, the artist has given us, in one well-printed volume, an account of the conclusions to which he has come after some seventeen years patient and thoughtful study of his art. — The first part of the book is devoted to a profound search for a definition wherewith to answer the question "What is singing?"; and it is here that technical matters such as Breathing and Tone are duly considered. In the second part, the discussion is carried into the subjects of Style, Oratorio and Opera, with a view to following the principles evolved in the beginning, to their proper application in performance, and to indicating the direction in which the Singing of the Future should develop. — Into this agreeably simple form the author has brought together, no doubt often with difficulty, a large mass of somewhat unruly thought. Only those perhaps who have attempted to write about the voice, can fully realize how many tributaries, backwaters and divided channels there are in the course of the stream of this interesting subject; and if the author may be accused of diffuseness in his writing, it must be conceded that in the end he makes himself perfectly clear. The paragraphs printed in italics often serve as convenient refuges where, in the midst of a complicated traffic, the reader may profitably pause to think. The main thing is that we come to understand the high-minded philosophy which has grown up, not as the product of an expert thinker, but as the real outcome of an artist's life. Mounting, from the first, the highest platform — where he remains consistently throughout — the author proclaims that which is eternally true and eminently to the point.

The mind of the poet — the mind of the musician composer — the mind of the singer — are to unite their powers in a single form of expression. The full cultivation of the singer's mind must include not only the right understanding of the poet and musician, but also complete dominion over himself, so that he may develop and preserve his own natural voice, the beauty of which shall depend upon the thought that prompts it. It is with these and many more excellent ideas that the art of singing is to be approached from the first, and pursued to the end. — A few quotations will show definitely how

1) Eitz erteilt als Lehrer der 2. Bürgerschule in Eisleben den Gesangsunterricht nach seiner Tonwort-Methode.

the author deals with the troublesome question of "technique": — "Breathe with the will – i. e. — intelligently, thoughtfully, slowly, and you will have no trouble with the vocal cords, nor will you be vexed by weak spots, breaks, registers, or any other of the paraphernalia supplied by credulity to charlatanism. Fine pronunciation is the inevitable result of proper mental and bodily discipline, and fine tone is the inseparable companion of fine pronunciation. The colour of correctly spoken, and the sustained rhythm of sung words, constitute the whole of the vocal art". He holds that it is by the neglect of these principles that the voice, no longer controlled by thought, degenerates into a mere instrument for the production of "pretty" tone. — The principle of leaving to its natural course the progress of the voice as a sounding instrument, and relying upon the growth of the mind to make for itself its proper means of expression, may seem to some readers too lofty and intangible; and indeed, in the present state of our average teaching, it might appear almost impossible to carry out. But that does not alter the fact that it is the only true one. If singing is to be regarded as an art at all, it must be governed by the same universal law as the sister arts, and be what Ffrangcon-Davies defines as "the outward audible sign of inward spiritual mind". Nothing short of that can secure the growth and progress of the artist and of the art itself. But this does not imply any neglect of his natural resources. On the contrary, whatever science and observation can teach him, he makes use of; subject to the main principle of expressing his own thought. This establishes the true foundation of art teaching, especially that of a singing master, which is to make a pupil understand the natural uses of the vocal organs in such a way that he can apply them to his own purposes. The development of his mind by habits of thought, of his character and will by experience, of his hearing by listening to music, of his breathing by regular exercise, of his pronunciation by practice and refinement, and all the things which make him progress in himself, may be encouraged and directed by his masters. But it is the artist himself who must "work and work, examine, select, reject, until Nature obtains her type —" as the author puts it — until he becomes equipped with his own manner of expression, to be then dignified with the title of Style.

It is only natural that theconcluding chapters on Oratorio and Opera should contain many things with which all musicians will not agree; but there can be no doubt that the author's experience and thougtfulness justify his own opinions. It is, above all, far more characteristic of the true artist to look forward in the future to overcoming all the difficulties of the Wagnerian Musicdrama, and to the infusion of the right spirit into Oratorio, than to cry aloud in complaint of the excessive demands made upon the singer's resources.

The whole work is one which should certainly be read by composers and conductors as well as by singers. Its subject matter is not only full of interest, but the strong philosophical, or rather religious spirit which pervades it, cannot fail to exert a deep influence upon all who are really interested in their art. If by this means composer and singer should come to so understand one another, that they could both work with one common aim, then "The Singing of the Future" may more easily fulfil its prophet's expectations, and Ffrangcon-Davies's noble aspirations be crowned with the gratitude of the artistic world. W. A. Aikin.

Freiburger Taschen Liederbuch. 325 der beliebtesten Vaterlands-, Volks- und Studentenlieder, nebst einigen Sologesängen, zumeist mit Melodie. 5. Aufl. 12⁰. Freiburg i. Br., Herder'sche Verlagsbuchhandlung, 1905.

Gura, Eugen, Erinnerungen aus meinem Leben. Mit einem Bildnis, zwei Lichtdruckbildern und zwei Autotypien. kl. 8⁰, 124 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905, *M* 4,—.

Hacke, Heinr., Lerne singen! Volkstümliche Sprach- und Singlehre zum Selbstunterricht. Mit zahlreichen Abbildungen und Notenbeispielen (Buchschmuck von Rud. Hacke). 2 Bde. 4⁰, 384 u. 383 S. Berlin, Lorelei-Verlag, 1905. *M* 50,—.

Härtel, Benno, Beiträge und Erweiterungen zu verschiedenen Kapiteln der Harmonielehre nebst praktischen Übungen zur besonderen Vorbereitung für die Modulation und den Choralsatz. kl. 8⁰, 46 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905. *M* 1,20.

Hoya, A. v. d., Die Grundlagen der Technik des Violinspiels. II. Teil, 2. Abteilg. Praktisch-techn. Ele-

mentarlehre. Zum Gebrauch an Lehranstalten sowie f. eine private Unterrichtspraxis eingerichtet. 4⁰, III, 189 S. Leipzig, M. Heße, 1905. ℳ 5,—.

Jahn, Otto, W. A. Mozart. Vierte Auflage. Bearbeitet von Hermann Deiters. Erster Teil. 8⁰, XLIII und 852 S. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1905. ℳ 15,—.

Die dritte Auflage ist 1889 erschienen. Daß schon jetzt wieder eine Neuauflage notwendig wurde, ist sehr erfreulich. Bedenkt man, daß Spitta's erster Band seines Bach 1883 erschien und erst seit einigen Jahren vergriffen ist, so könnte man daraus entnehmen, daß Mozart immer noch der erklärte Liebling des deutschen Volkes geblieben ist. Die so verschiedenen Auflagen mögen ihre Gründe in verschiedenen Ursachen haben. Nicht nur, daß Mozart der Gegenwart viel näher liegt, auch sein Leben mit den vielen uns erhaltenen Zügen ist bedeutend interessanter als das Bach's, von dem wir so wenig Persönliches wissen. In einer Biographie sucht aber das größere Publikum — und das ist ganz gut zu verstehen, wohl sogar das Natürliche — zuerst nach der menschlichen Persönlichkeit, welcher Forderung kaum ein Leben unserer größten Musiker so entgegenkommt wie das Mozart's. Ein anderer Grund mag auch in den Biographien Jahn's und Spitta's selbst liegen. Spitta's Werk liest sich bedeutend schwerer, wie es auch mit einem viel größeren wissenschaftlichen Apparat arbeitet wie das Werk über Mozart. Kann man doch an kleineren, populären Biographien Bach's, die lange nach dem Spitta'schen Werke erschienen, ersehen, daß ihre Verfasser das Fundamentalwerk nicht einmal ordentlich zu Rate gezogen, es nicht einmal gründlich gelesen hatten. So mögen noch außer dem, daß die intensivere Pflege Bach'scher Werke neueren Datums ist, noch manche andere Gründe vorhanden sein, daß Jahn's Mozart es bereits zur vierten Auflage gebracht hat.

Die vierte Auflage unterscheidet sich von der dritten, ebenfalls von Deiters besorgten, fast gar nicht, nur dadurch, daß die Zusätze der dritten Auflage jetzt direkt in den Text und die Beilagen verwoben wurden. Sehr viele waren es schon damals nicht gewesen. Die allgemeinen musikhistorischen Abschnitte besonders über die italienische Oper, einer gründlichen Revision und teilweise Neubearbeitung zu unterziehen, hat Deiters schon in der dritten Auflage abgelehnt. Dies bleibt nicht nur der Sache halber an und für sich zu bedauern, sondern auch deshalb, weil in diesen Kapiteln das persönliche Moment, das bei einem derart hochstehenden Werke für immer gewahrt werden muß, nicht oder doch viel weniger angetastet würde wie in den eigentlich biographischen Kapiteln. Allerdings muß zugegeben werden, daß ausgedehnte Forschungen über die vormozart'sche italienische Oper, als jedermann zugängliche Veröffentlichungen nicht vorliegen, und ein Bearbeiter dieser Kapitel des Jahn'schen Werkes zum größten Teil auf sich selbst angewiesen ist. Eine kommende Auflage wird aber mit diesem Gedanken durchaus Ernst machen müssen, denn auch auf diesem Gebiete gilt, daß man das Erbe unserer Väter neu erwerben muß, um es zu besitzen.

A. H.

Jaques-Dalcroze, Emil, Vorschläge zur Reform des musikalischen Schulunterrichts, dem Solothurner Kongreß f. Musikunterricht vom 1. Juli 1905 vorgelegt. Herausgegeb. vom Verein schweiz. Tonkünstler. 8⁰, 77 S. Zürich, Gebr. Hug & Co., 1905. ℳ —,40.

Jenner, Gustav, Johannes Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler. Studien und Erlebnisse. 8⁰, 78 S. Marburg i. H., N. G. Elwert, 1905. ℳ 1.20.

Karg-Elert, S., Das moderne Kunstharmonium. Eine Plauderei. 8⁰. Berlin, C. Simon (unentgeltlich).

Küffner, Karl, Die Musik in ihrer Bedeutung und Stellung an den Mittelschulen (Gymnasien, Realschulen usw.). 8⁰, 160 S. Berlin-Gr. Lichterfelde, Chr. Fr. Vieweg, 1905. ℳ 2,—.

La Mara, Aus der Glanzzeit der Weimarer Altenburg. Bilder und Briefe aus dem Leben der Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein. Mit vielen Abbildungen. 8⁰, XIV und 444 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1906. ℳ 5,—.

Leyen, Rudolf v., Johannes Brahms als Mensch. Nach persönlichen Erinnerungen. 8⁰, kart. Düsseldorf, Langewiesche. ℳ 1,60.

Litzmann, Berthold, Clara Schumann. Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen. 2. Band. Ehejahre 1846—1856. Mit zwei Bildnissen. 8°, VI und 416 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905. ℳ 9,—.

Niemetschek, Franz, W. A. Mozart's Leben nach Originalquellen beschrieben. Faksimiledruck der ersten Ausgabe, mit den Lesarten und Zusätzen der zweiten vom Jahre 1808 und Einleitung v. Dr. Ernst Rychnowsky. 4°, 88 S. Prag, Taussig, 1905. ℳ 3,60.

Es war eine ganz hübsche Idee, zu der bevorstehenden Mozartfeier gerade diese so liebevolle »Lebensbeschreibung« herauszugeben. Hat auch alles Wesentliche Jahn in seine Biographie bereits verwebt, so gewährt doch die zusammenhängende Lektüre dieses Schriftchens den Genuß des Unmittelbaren, und wer die menschliche Persönlichkeit Mozart's in schlichter, ehrlicher Weise auf sich wirken will, der greift gern zu diesem ersten Lebensbilde Mozart's, das selbst vor der Kritik Jahn's bestand.

Die Ausgabe Rychnowsky's verschmilzt die beiden Auflagen der Schrift von 1798 und 1808, und zwar so, daß sie den ersten Druck genau wiedergibt, als Anhang die Varianten der zweiten Auflage bringt, eine durchaus empfehlenswerte Anlage.

A. H.

Richter, Alfred, Die Lehre von der Form in der Musik. Leipzig, Breitkopf & Härtel's Musikalische Handbibliothek, Nr. XIV.

Die vorliegende Schrift ist als Ergänzung zu des Verfassers »Lehre von der thematischen Arbeit« geschrieben und bezweckt eine Darstellung der Hauptgestaltungen, denen unter dem metrischen Gesichtspunkte Satz- und Periodenbau, namentlich in höherem musikalischen Zusammenhange, unterliegen können. Die Schemata der Lied- und Sonatenform mit ihren gebräuchlichen Abwandlungen, die freieren musikalischen Formen, zu denen Text und Programm berechtigen, werden besprochen und zahlreiche Beispiele aus der klassischen und nachklassischen Literatur, namentlich von Mozart bis Chopin und Schumann, herangezogen, in gegebenem Zusammenhange auch Wagner und Liszt berücksichtigt.

Auf eine so breite systematische Grundlegung wie sie Hugo Riemann in seinem teilweise parallelen Werke, dem »System der musikalischen Rhythmik und Metrik«, gegeben hat, leistet der Verfasser Verzicht, — der Lesbarkeit seines Buches sicherlich nicht zum Schaden. Trotzdem ist das Fehlen jeder Riemann'schen Einwirkung zu bedauern. So wenig ich auch geneigt bin, Riemann in seiner minutiösen Phrasierung, in seinem Prinzipe der stetigen Teilung zu folgen, so sicher erscheint es mir doch, daß die Ausbildung des metrischen Gefühls nur auf Grundlage scharfer Unterscheidung von »Leicht« und »Schwer« (für die man auch andere Bezeichnungen wählen mag) möglich ist, und daß die Verkennung oder Nichtbeachtung dieses Verhältnisses geeignet ist, die Analyse komplizierter Satzbildungen zu lähmen. Bei Richter aber wird das metrische Verhältnis aufeinanderfolgender oder korrespondierender Phrasen nur als Verhältnis ihrer Ausdehnung und Stellung zwischen den Taktstrichen und diese selbst wie eine musikalische Realität behandelt. Daraus folgt eine peinliche Unterscheidung zwischen »melodischem« und »metrischem Abschnitt«, die geradezu als Gegensätze hingestellt werden, usw.

Immerhin wird das Buch von Vielen gern benutzt werden, zumal der Verfasser trotz seiner Absicht, »eine, soweit als möglich, abstrakte Darstellung« der musikalischen Form zu geben, doch durch die Art seiner Stoffbehandlung und die dem Schüler gestellten Aufgaben dem praktischen Zwecke Rechnung getragen hat. Sehr erfreulich ist es, daß er den jungen Künstler auch nachdrücklich auf die fortdauernde Analyse von Meisterwerken als beste Förderung seiner Studien verweist. Richard Münnich.

Riemann, Hugo, Handbuch der Musikgeschichte. I. Band, 2. Abteilung. Die Musik des Mittelalters (bis 1450). 8°, IV und 374 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905. ℳ 9,—.

Rolland, Romain, Paris als Musikstadt. Übertragen von Max Graf. Elfter Band von »Die Musik«. kl. 8°, 70 S. Berlin, Bard, Marquard & Co., 1905. ℳ 1,25.

Rychnovsky, Ernst, Leo Blech. Eine biographisch-ästhetische Studie. Buchschmuck von Frau Sidonie Springer-Steger. gr 8°, 56 S. Prag, Dürer-Verlag, 1905. ℳ 1,20.

Sannemann, Friedrich. Die Musik als Unterrichtsgegenstand in den evangelischen Lateinschulen des 16. Jahrhunderts. Hettstedt, 1904. Selbstverlag des Verfassers.

Trotz der gewaltigen Arbeit, die in Deutschland seit langem der Erforschung geschichtlicher Gegenstände gewidmet wird, ist doch bisher verhältnismäßig wenig für die Geschichte des Unterrichts in den höheren Schulen getan worden. Das gilt in gleicher Weise für die Wissenschaften wie für die Künste. Freilich: Schulgeschichten gibt es gar viele, aber fast alle beschäftigen sich mit den äußeren Verhältnissen der betreffenden Schule, ihrer ökonomischen, früher oft recht traurigen Lage, bringen biographisches Material über die Lehrer, erwähnen auch den Unterricht, was gelehrt wurde usw. Aber wie gelehrt wurde, darüber erhält man in diesen Schriften wenig Auskunft. Auch die großen enzyklopädischen Werke der Pädagogik, wie das von R. A. Schmid, ermangeln vielfach eingehender historischer Behandlung der einzelnen Disziplinen, und selbst die wertvolle Arbeit über das wichtige Gebiet des lateinischen Unterrichts nennt ihr Verfasser F. A. Eckstein, eben weil er als erster dieses Gebiet betrat, bescheiden einen Versuch. Auch mit dem in früheren Zeiten so wichtigen Gesangunterricht — denn das war in den alten Zeiten ausschließlich der Musikunterricht — ist es nicht anders bestellt. Zwar fehlen nicht ganz einzelne Darstellungen in diesem Fache. So schrieb vor mehr als 30 Jahren O. Ungewitter auf Grund z. T. gleichen Materials wie Sannemann über den Gesangunterricht in den Gymnasien seit der Reformationszeit, B. Widmann die Methode des Schulgesanges in geschichtlicher Entwicklung, Thiene eine Geschichte des Gesangunterrichtes. Aber diese Schriften gehen in ihrer Darstellung bis in die Gegenwart und geben der alten Zeit nur wenig Raum. Da ist es denn sehr verdienstlich, daß Sannemann auf Grund eines reichen, der Berliner Kgl. Bibliothek entnommenen Materials es unternommen hat, dem Musikunterricht in den höheren Schulen eine ausführliche Darstellung zuteil werden zu lassen. Sannemann beschränkt sich auf das 16. Jahrhundert, beginnt also nicht sozusagen ab ovo, setzt aber damit doch mit einer Zeit ein, wo die Schule zu neuem Leben erwachte, wo durch die Übernahme so mancher Klosterschule in städtische Verwaltung die Verpflichtung erwuchs, die Knaben für die vielfachen gesanglichen Bedürfnisse in Kirche und im bürgerlichen Leben auszubilden.

Nachdem der Verfasser in den ersten Kapiteln aus den zahlreichen Schulordnungen der großen Vormbaum'schen Sammlung in der Hauptsache Bekanntes über Verwendung der Musik, Stellung der Kantoren, Einordnung der Musik im Lehrplan und über das Lehrziel gebracht hat, führt er im 5. Kapitel, das den Lehrstoff behandelt, eine reiche Literatur gesangspädagogischer Werke des 16. Jahrhunderts an. 21 Werke haben ihm vorgelegen, mit des Thomaskantors Georg Rhau Enchiridion von 1518 beginnend bis zu Demantius' Forma Musices, die 1597 erschien. Kapitel 6 bringt die Verteilung des Lehrstoffes auf die einzelnen Klassen und Wochentage. Das umfangreichste und wertvollste Kapitel ist das nächste (7.), das von den methodischen Prinzipien handelt. Unterstützt durch eine große Anzahl Abbildungen aus den alten Lehrbüchern, gibt es ein so anschauliches Bild von der damaligen Unterrichtspraxis, wie es dieser wichtige Gegenstand noch nicht erfahren hat. Das 8. Kapitel bespricht die praktische Seite, das Singen im Gesangunterricht und führt die reiche Literatur an, die sich in den Lehrbüchern als Übungsstoff vorfindet. Freilich, nach einem fragen wir vergebens: wie wurde die Stimme ausgebildet? Auf diese Frage gibt uns kein Lehrbuch auch in späteren Zeiten eine Antwort. Hier galt das lebendige Beispiel; etwas darüber aufzuzeichnen hielt man leider nicht für nötig. Die letzten kurzen Kapitel besprechen die Lehrmittel (Wandtafel und Monochord), die Revision des Gesangunterrichts und die ästhetische Seite des Schulgesanges. Der Anhang bringt einiges Biographische zu Joh. Zanger und Gallus Dreßler.

Wir haben uns mit diesem kurzen Referate begnügt, weil eine ausführliche, sehr eingehende Besprechung der Sannemannschen wertvollen Arbeit durch O. Schröder in der M. Schr. für Gottesd. u. kirchl. Kunst (1905, Nr. 2) schon vorliegt, auf die verwiesen werden mag. Jedem Gesanglehrer und jedem Musikhistoriker sei aber die Schrift selbst als ein wichtiger Beitrag zur Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts angelegentlich empfohlen. Schließlich soll noch erwähnt werden, daß nach O. Schröder's Angabe der Verfasser aufgefordert worden ist, die alten Lehrbücher für die Monum. Germ. Paedag. neu herauszugeben. Das ist mit Freuden zu begrüßen.

B. Fr. Richter.

Schildberger, Nanny, Meine Theater- und Konzerterinnerungen. Ein Sammelbuch für Theater-, Konzert- und andere Programme. 5. Aufl. 4°, geb. Berlin, Schildberger. *M* 5,—.

Scholz, Richard, Über Studium und Unterricht im Geigenspiel. Ein methodischer Führer für Lehrende und Lernende. kl. 8°, VI und

144 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905. ℳ 3,—.

Sonneck, O. G., Francis Hopkinson, The first American Poet-Composer (1737—1791) and James Lyon, Patriot, Preacher, Psalmodist (1735—1794). Two studies in early American music. Washington D. C., Mc.Queen 1905.

Wenn wir an die amerikanische Musik denken, schwebt uns unwillkürlich nur die heutige Zeit mit ihren Stars, ihren fabelhaften Honoraren und ihren Sensationen vor; daß es im 18. Jahrhundert, in der Zeit des »Colonial America« vor der Losreißung von England, schon ein bemerkenswertes Musikleben dort gegeben haben kann, kommt uns nicht zum Bewußtsein, auch sind gute Werke über jene Zeit äußerst selten. O. G. Sonneck ist Vorstand der musikalischen Abteilung der Library of Congress (deren Bestand von allein etwa 400 000 Nummern geeignet ist, unser »armes« Europa mit einigem Neid zu erfüllen), und sein Buch besitzt alle guten Eigenschaften deutscher wissenschaftlicher Bildung und der eleganten, vornehmgelassenen Redeweise, welche gute englische Abhandlungen auszeichnet, speziell die komparative Methode handhabt er mit seltener »discrimination«.

Wir erfahren zunächst Neues über das Musikleben in Philadelphia (gegründet 1682), welches, vom Mutterland befruchtet, bereits in den Anfang des 18. Jahrhunderts zurückgeht und sich um Kirche, gastierende Oper und die Tätigkeit begeisterter Liebhaber usw. gruppiert. Eine bemerkenswerte Rolle spielte hier als Förderer, Musik-Essayist, Instrumentalist, Organist, Dichter, Komponist und hochangesehener Bürger Francis Hopkinson (1737/1791). Sonneck weist die wichtige Tatsache nach, daß H., soweit bekannt, der früheste einheimische weltliche Komponist in Amerika war (mit seinem Liede »My days have been so wondrous free« 1759), sowie der erste amerikanische Dichter-Komponist (mit seiner Liedfolge »Seven Songs etc.« Philadelphia 1788). Die Frage nach H.'s Autorschaft an dem beliebten »Washington's march« wird nach erschöpfender Behandlung offen gelassen, dagegen ist H. Dichter-Komponist eines opernartigen Festspieles »The Temple of Minerva« 1781, gedruckt 1787. Von großem Interesse sind auch die eifrigen Versuche H.'s, Instrumente zu erfinden und zu verbessern. Er beschäftigte sich lange mit der Verbesserung der Anreißvorrichtung am Kielflügel (durch Anwendung von Kork und Leder), ferner mit der Aufgabe, die von Franklin verbesserte Glasharmonika durch Anbringen einer Klaviatur zu vervollkommnen, und wollte sogar eine Bellarmonika bauen, auf der die Töne durch Reibung auf Glocken erzielt werden sollten. (Im V. Kapitel hat Sonneck unter anderem »The Pianoforte« von Rimbault benutzt, der bekanntlich nicht sehr zuverlässig ist. Daß z. B. der Franzose Richard kleine Tuchstücke statt der Federkiele angewendet habe, scheint unglaubhaft, und daß es ein »Forteregister zum Aufheben der Dämpfer« gegeben habe (S. 64), ist wohl auch eine Verwechslung Rimbault's, denn bei allen uns bekannten Kielflügeln stecken die Dämpfer fest auf den Springern oder Docken und steigen und fallen mit ihnen.)

Wir erfahren auch sonst manches Interessante über Instrumente in »Colonial America«. Der älteste Spinettfabrikant in Philadelphia war Gustav Hesselius 1743; 1749 gab es dort einen Lehrer für Hackebrett; 1764 war die Glasharmonika schon sehr bekannt und beliebt; Franklin erfand auch ein »Strohfiedel«, bei der die Klötzchen aber nicht aus Holz, sondern aus abgestimmten Glasplättchen bestanden; 1767 wurden auch Clavichorde dort verkauft; die Klarinette und das Waldhorn waren 1769 dort bereits nichts ungewöhnliches mehr usw.

James Lyon (1735—1794, geboren in Newark, New Jersey) war gleichfalls ein frühester amerikanischer Komponist. Er war Prediger, Psalmodist und eifriger Patriot, und ist besonders wichtig als der Herausgeber einer der frühesten amerikanischen Sammlungen von Psalmgesängen: »Urania«, erschienen 1762, 2. Auflage 1767, die einen guten Einfluß zur Verbesserung des bis dahin nicht eben hohen Standes der amerikanischen Psalmodie gehabt zu haben scheint.

Der rein musikalische Wert der Kompositionen sowohl Hopkinson's wie Lyon's ist nach den dort beigegebenen Proben nur gering; sie sind von der Mode beeinflußt und sehr fehlerhaft, doch verkennt dies Sonneck selbst in keiner Weise, und wollte nur die große prinzipielle Bedeutung dieser bescheidenen Pioniere innerhalb ihrer Umgebung dartun. Wichtig sind auch des Verfassers Hinweise auf die Bedeutung der Musikpflege in den amerikanischen »Colleges« jener Periode; vielleicht könnte ein amerikanischer Gelehrter oder Sonneck selbst eine umfassende Monographie über diesen Gegenstand verfassen.

Aloys Obrist.

Spengel, Jul., Händel's Belsazar, Textbuch und thematischer Führer, 8⁰. Leipzig, Rieter-Biedermann, 1905. ℳ —,20.

Weingartner, Felix, Über das Dirigieren. Dritte, vollständig umgearbeitete Auflage. 8⁰, 61 S. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1905. ℳ 1,50.

Das Schriftchen Weingartner's hat sich nie durch eigentliche Tiefen ausgezeichnet, auch die dritte Auflage bringt keine solchen, aber seine Verdienste wird es unbedingt behalten. Diese liegen sozusagen auf historischem Gebiet, nämlich in der Charakterisierung Bülow's als Dirigent. Ich wüßte nichts, außer seinen Schriften, woraus Bülow's bizarre Natur klarer hervorgehen würde als aus den Beispielen, die Weingartner von Bülow's Verballhornungen (so darf man sie tatsächlich nennen) besonders Beethoven'scher Sinfonien bringt. Den Angaben eines derart vornehmen Künstlers wie Weingartner darf man aber wohl unbedingtes Vertrauen schenken. Was die Nachwirkung Bülow'scher Bizarrerien betrifft, so spürt man heute nicht mehr so viel davon, und insofern, als sich das Büchlein gegen solche wendet, ist es nicht mehr eigentlich notwendig. Im ganzen darf man sagen, daß heute willkürliche Subjektivitäten, übertriebene »Tempo-rubato Dirigenten«, seltener zu werden beginnen und trotz solcher verfehlten Schriften wie Laser's »Der moderne Dirigent« ein möglichst genaues Berücksichtigen der Vorschriften der Komponisten sich geltend macht. Mir scheint, daß durch das Nachlesen von Partituren in größeren Kreisen des Publikums sich unbewußt eine schärfere Kontrolle ausgebildet hat und sich Dirigenten auch aus diesem Grunde weniger gehen lassen können. Ein anderes Kapitel würde aber die ältere Musik, besonders die Werke Bach's betreffen. Gerade hier müßte heute eine wirklich zeitgemäße Schrift über das Dirigieren einsetzen, denn hier liegen wir tatsächlich noch sehr im argen. Denn was man bei dieser Musik in bezug auf Tempo und Dynamik zu hören bekommt, wäre wirklich wert, daß man es einmal eingehender an Hand von Beispielen darstellte. Die Aufgabe ist hier zwar schwieriger, aber auch interessanter, indem hier der Kunstverstand in erster Linie befragt werden muß. Es wird interessant sein, von wem einmal eine solche Schrift geschrieben wird.

Gegen Ende der Schrift kommt Weingartner auf die Operndirigenten und ihre Stellung, überhaupt auf die Theaterverhältnisse zu sprechen. Es sind die gleichen Klagen, wie sie schon Wagner ausstieß, was eben nur beweist, daß sich die Verhältnisse nicht wesentlich gebessert haben. Auch die Klagen über das Verhältnis des Kapellmeisters zum Regisseur sind alt. Wenn Weingartner auf Grund der Forderung, weniger aber besser vorbereitete Vorstellungen zu veranstalten, zu der Ansicht gelangt, daß der Staat das ganze Theaterwesen in seine Hände nehmen möchte, um das Theater als eine Stätte der Volkserziehung zu betreiben, so sind auch dies Wünsche, die edle Künstler in den verschiedensten Zeiten laut werden ließen. Daß eine staatliche Verwaltung wieder andere Gefahren mit sich bringt, darf man aber ebenfalls nicht vergessen. A. H.

Weinmann, F., Dem Verklärten. Hymnische Rhapsodie von Schillings. Eine Einführung in Inhalt, Form und Stil des Werkes. 8⁰. Leipzig, Rob. Forberg. ℳ —,20.

Werner, S., Die Fingerübungen in den ersten Jahren des Klavierunterrichts und ihre Anwendungsweise. Nach bewährtesten Grundsätzen systematisch dargestellt. gr. 8⁰, 64 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905. ℳ 2,—.

Wooldridge, H. E., The Oford history of music. Vol. II. The poliphonic period. Part. II. Method of musical art, 1300—1600. 8⁰, 408 S. Oxford, at the Clarendess Press, 1905. s. 15,—.

Wotquenne, Alfred, Zeno, Metastasio und Goldoni, Alphabetisches Verzeichnis der Stüeke in Versen aus ihren dramatischen Werken. gr. 8⁰, VIII und 77 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905. ℳ 7,50.

Zeitschriftenschau.

Zusammengestellt von **Walter Niemann.**

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift VII, Heft 1, S. 37.

Anonym. Zur Hundertjahrfeier des Fidelio DTK 4, 6. — The american voice, Et 23, 11. — Das vatikanische Kyriale, C 22, 11. — Dekret der hl. Ritenkongregation über Herausgabe der Choralbücher, C 22, 11. — Louis C. Elson, Mu 10, 11. — Musikalische Reinkultur. Breslauer Ztg. 19. Aug. 1905. — La Croisade des Enfants (Pierné), WvM 12, 42. — Karl Klein. The Violin Times, London 12, 144. — Ist der Nachdruck eines Textbuches zu einer musikalischen Aufführung gestattet? MH 7, 56/57. — Salve mater, GBo 22, 11. — Friedrich der Große als Musikkritiker, RMZ 6, 22. — Reflexionen über den phonetischen Lehrkursus in Essen, GBl 30, 11. — Die Lutherlieder im sächs. Landesgesangbuch, KCh 16, 11. — Musikalische Dissonanzen. Deutsche Warte, Berlin, 29. Okt. 1905. — Deutsche Einflüsse in der amerikanischen Musikgeschichte. Bespr. d. Buches »The History of American Music« von L. C. Elson, DAMZ 1, 26. — Bizet och hans »Carmen«, SMT 25, 16. — Tor Aulin, SMT 25, 16. — The radiant morn (v. Woodward), MT 61, 753. — Der Entdecker Gustav Mahler's. Neues Wiener Journal, 1905, 6, 8. — Louis Kayser, RM 5, 21. — G. Loth, RM 5, 20. — Martersteig, le théâtre comparée. Bespr. Revue critique, Paris, 39, 41. — Sheffield and Bristol festivals. The Athenaeum, London, Nr. 4068. — Ferdinand Langer. Tagesfragen, Kissingen, 1905, Nr. 8. — Zur Neuauflage des liturgischen Gesangbuches, Deutscher Merkur, Bonn 36, 21. — Alfred Richter. Die Lehre von der Form in der Musik (Bespr.), LZ 56, 46. — Hyms and Hym-Books, Church Quarterly, London 1905, Oct. — German Art and the German Character, Burlington Magazine, London, 1905, Nov. — Arthur Hartmann och Ernesto Consolo, SMT 25, 15. — August Wilhelmj, MC 25, 15. — »Annaburger«, DAMZ 1, 30 ff.

Altmann, W. Max Bruch's Werke für Violine, RMZ 6, 23.

— Ein vergessenes Streichquartett Beethoven's, Mk 5, 4.

Antcliffe, H. Franz Liszt, MMR 35, 419.

— Sheffield musical festival, MMR 35, 419.

Arend, M. Gluck's »De profundis«, MS 38, 11.

Averkamp, A. F. Draeseke, ebendort, 21. Okt.

— C. Saint-Saëns, Stemmen onzer Eeuw, 1905, 14. Oct.

b. III. Kunsterziehungstag zu Hamburg, MS. 38, 11.

B., R. Ein Kabinettstück des Chorales, GBo 22, 11.

— Siegfried Wagner's »Bruder Lustig«, KW 19, 4.

Baranowskiego, D. »Chopin« Oreficiego przez. Przeglad Muzyczny, 1, 1.

Bäßler, K. M. Neue Tonschrift-Vorschläge, KL 28, 22 ff.

Batka, R. Wolf-Ferrari, KW 19, 4.

Beckmann, G. Robert Radecke, KL 28, 21.

— Zu R. Radecke's 75jährigem Geburtstage, MSfG 10, 10.

Bellaigue, C. L'Evolution musicale de Nietzsche, Revue des deux Mondes, Paris 1905, Oct.

Benedict, M. E. Piano-Playing, New England Magazine, Boston, 1905, Oct.

Bergengrün, Th. Das Ständchen, Mecklenburgische Ztg., Schwerin, 26. Aug. 1905.

Bertini, P. Il romanzo di F. Liszt, NM 10, 115.

Bewerunge, H. On the Tuning of Bells, ZIMG 7, 2.

Bieler, G. Ein ungedrucktes Schreiben Meyerbeer's, KL 28, 22.

Bohrer, M. Przyszlosi teatru, Przeglad Muzyczny, Warschau 1, 1.

Brandes, Fr. Der hundertjährige Fidelio, S 63, 67/68.

Braungart, R. Max Reger. Sätze, MRu 1, 5.

Brayley, A. W. The inception of Public School Music in America, Mu 10, 11.

Broadley, A. Mr. William Heaton †, St 16, 187.

Brussel, R. Madame Wanda Landowska, Et 23, 11.

Bülow, H. v. Briefe an Rob. Volkmann, Die neue Rundschau, Berlin, 16, 10.

Busoni, F. Über Instrumentationslehre, Mk 5, 3.

C., H. de. Une causerie de M. C. Saint-Saëns sur l'art du théâtre, GM 51, 43.

— A propos d'Armide, GM 51, 45.

C., J. »Der Totentanz«. (Urauff. d. Singspiels v. J. Reiter in Dessau.) RMZ 6, 23.

Calvocoressi, M. D. Les œuvres symphoniques de Liszt, CMu 8, 22.

Capellen, G. Über die Harmonisierung exotischer Melodien, RMZ 6, 22.
Caspari, W. Zur Naturgeschichte des Scherzo, BfHK 10. 1ff.
Castellà y Raich. G. Igualada. Comparsas o Balls Populars, RMC 2, 22.
Caunt, W. H. Norfolk and Norwich Triennial Musical Festival, MSt 24, 618.
Cecil, G. Concerning Old English Songs and their Neglect, Boudoir, London 1905, Nov.
Cepnik, H. Notatek o sztuce reżyserskiej. Przeglad Muzyczny. Warschau, 1. 1.
Chop, M. Prof. Julius Kosleck †, DAMZ 1. 32.
— Zum 40jährigen Militärdienstjubiläum des Königl. Musikdirektors A. Kalkbrenner, DAMZ 1, 26.
Christiansen, G. Julius Otto Grimm, Mk 5, 3.
Chwatal, B. Ein alter Zopf in der Klaviaturkonstruktion, ZfI 26, 2.
Closson, E. Gluck's Armida (in Brüssel), S 63, 67/68.
— La facture des instruments de musique en Belgique, GM 51, 44ff. (wichtig).
Cohn, P. Das Geheimnis der Musik, AMZ 32, 43.
Combarieu, J. Les Origines de la musique d'après Darwin, RM 5, 21.
Conrat, H. Vorschläge zur Aufführung des »Fidelio«, Mk 5, 4.
Cooke, J. Fr. How may a child's musical talent be determined? Et 23, 11.
Corres, W. J. Beschouwingen over Muziektekstvertalingen in het Jaarverslag der Oratorium-Vereenigung, WvM 12, 42.
Crichton, H. The Romantic Side of Art, Grand Magazine, London 1905, Nov.
Cumberland, G. — **S.,** P. J. F. Runciman, Rich. Wagner (Bespr.), MSt 24, 619.
Curzon, H. de. »Miarka«. (Oper v. Alex. Georges.) GM. 51, 46.
— Le centenaire de »Fidelio«, GM 51, 47.
— La musique de la garde républicaine et son répertoire, GM 51, 43.
— La reprise du »Freischütz« (a l'Opéra de Paris), GM 51, 44.
Dador, J. La théorie musicale et les harmoniques, RM 5, 20.
Debay, V. »Miarka« (Auff. d. Oper v. Alex. Georges in Paris), CMu 8, 22.
Deichmann, C. Rich. Bartmuß, Tagesfragen, Kissingen, 1905, Nr. 8.
Domansky, W. Friedr. Curschmann und seine Rose, NMZ 27, 3.
Dotted, Crotchet. Worcester Cathedral, MT 61, 753.
Dt. Übersicht über die Tätigkeit der Kirchengesangvereine im III. Vierteljahr 1905, CEK 19, 11.
Dubitzky, Fr. Der Tondichter — kein Liebling der Götter, RMZ 6, 22ff.
E., Fr. G. Elizabeth Mounsey †, MT 61, 753.
Elson, A. Club programs from all nations, VI: Bohemia, Hungary & Poland, Mu 10, 11.
Evans, E. Thomas F. Dunhill, MLB 2, Oct.
Ferrerio, A. Le origini del Melodramma NM 10, 115,
Fischer, G. Das Streichorchester und seine Aufgaben, RMZ 6. 22.
G., J. Over registreeren, Het Orgel, 1905, Oct.
G., L. Das XIX. Jahresfest des Evangelischen Kirchengesangvereins für Rheinland (9. Juli), CEK 19, 11.
G., M. Edgar Munzinger, SMZ 1, 28.
Gast, P, Briefwechsel zwischen Hans v. Bülow und Friedrich Nietzsche, Mk 5, 3.
Gates, Fr. Music in the University of California, Et 23. 11.
Gauthier-Villars, H. Nietzsche et Wagner, CMu 8, 22.
Goepfart, K. Altes und neues allgemein Wissenswertes über die Streichinstrumente des Orchesters, DMZ 36, 45.
Golther, W. R. Wagner als Lyriker, BW 8. 2.
— Parsifal, NMZ 27, 2.
— R. Wagner und Goethe, Goethe-Jahrbuch, Weimar, 1905.
Gourmont, J. de. Nietzsche et Zarathustra, Mercure de France, Paris 1905, Oct.
Grummann, P. H. The Motivation of Wagner's »Parsival«, Boston 1905. Oct.
Guzman, J. P. de. Bücher und Bibliotheken des Mittelalters in Spanien (span.), España Moderna, Madrid 1905, Okt.
H., F. Ein neuer Klavierton, KCh 16, 11.
H., F. X. Das Kyriale der Editio Vaticana, MS 38, 11.
Hale, E. The use of velocity, Et 23, 11.
Hambourg, M. How to play the piano, Lady's Realm, London 1905, Nov.
Harris, Cl. A. Monarches as musicians, MMR 35. 419.
Haupt, K. et **Engel,** K. Le Chasseur sauvage (à propos de la reprise du Freischütz), RM 5, 20.
Hehemann, M. Leonore. Die erste Fassung des »Fidelio«, Mk 5, 4.
— Max Reger als Liederkomponist, NZfM 72, 44.
Heuß, A. Der Bohn'sche Gesangverein in Breslau, ZIMG 7, 2.
Höveler, P. Gebete, Gesänge und Zeremonien an der Tumba, GBo 22, 11ff.
Howe, W. The Paris Conservatory of Music, Mu 10, 11.
J., A. J. Sir Hubert Parry's the pied piper of Hamelin (Analyse), MT 61, 753.
Jaloux, E. Camille Saint-Saëns, DMZ 36, 42ff.

Jantar, Aic. D. Aus Rußlands Musikgeschichte. W. W. Stassow, NZfM 72, 45.
Jeffs, F. The Psalms in human life, Primitive Methodist Quarterly 1905, Oct.
Jnvano. »La camerata de' Bardi«, NM 10, 115.
Joesten, J. Der Sänger des Preußenliedes (Bernh. Thiersch), Bonner Ztg., 27. Aug. 1905.
Joss, V. »Flauto solo« (Urauff. d. Oper v. d'Albert), S. 63, 67/68.
Istel, E. Musikalische Kindererziehung, Frankfurter Ztg., 23. Aug. 1905.
K., W. Over de idee van Tristan, Cae 62, 11.
Kaftan, J. Nietzsche, Deutsche Rundschau, Berlin 1905, Okt.
Kalischer, A. Chr. Ein Konversationsheft von L. v. Beethoven, Mk 5, 4.
Kappelmacher, O. Entwicklung der Musik im 19. Jahrhundert, MLB 2, Okt.
Kastl, W. Ungarische Nationalmusik, MLB 2, Okt.
Kastner, R. Klose's »Ilsebill« in München, MRu 1, 5.
Kilian. J. Fr. Löwen's Gesch. d. deutschen Theaters, Bespr., Beil. z. Allg. Ztg. Nr. 237.
Kling, H. Le docteur Martin Luther, promoteur du Choral en Allemagne, Le Journal musical, Paris, 10, 21.
Kloss, E. R. Wagner und Otto Wesendonk. Bespr., NMZ 27, 3.
König, Chr. Rothe's geistliche Lieder, MSfG 10, 10.
Kohlrausch, R. Geburts- und Wohnstätten deutscher Dichter u. Komponisten, BW 8, 2.
Kohut, A. Aus den Erinnerungen einer Sängerin, NMZ 27, 4.
Komorzynski, E. v. Die erste Aufführung des »Fidelio« NMZ 27, 4.
— P. Legband, Münch. Bühne und Literatur im 18. Jahrh. Bespr., LZ. 56, 44.
Korngold, J. Musikkritik, Die Zukunft, Berlin, 14, 5.
Krabbel, Ch. Die Editio Vaticana des Graduale Romanum, GBl 30, 11.
Kruijs, M. H. van 't. Dirigentenleed, MB 20, 44.
L., W. Was lehrt der III. Kunsterziehungstag? H Nr. 11, 1905.
Lalo, Ch. Contre la musique, RM 5, 20.
Lambert, L. Chants populaires du Languedoc, RM 5, 20.
Laurencie, L. de la. Un grand violiniste de l'ancien régime (J. B. Anet), RM 5, 21.
Law, F. S. Hans von Bülow, Mu 10, 11.
— Max Reger, Mu 10, 11.
Leichtentritt, H. Max Reger als Kammermusikkomponist, NZfM 72, 44.
Leonard, Fl. Carl Baermann, Et 23, 11.
Lindsay, I. Latin and German Hymns as Poetry, Primitive Methodist Quarterly, 1905, Oct.
Lipinski, W. v. Über Schleudereien usw. MLB 2, Okt.
Lliurat, F. Els critichs musicals, RMC 2, 22.
Louis, R. Vom allgemeinen deutschen Musikverein, Süddeutsche Monatshefte, Stuttgart, Sept. 1905.
— Friedr. Klose's »Ilsebill«, Bespr., MRu 1, 4.
— Ernst Boehe, BfHK 10, 2.
Lüpke, G. v. Julius Lorenz, NMZ 27, 4.
M. Eug. Gura's »Erinnerungen« (Bespr.), Münchn. Neueste Nachr. 1905, 18. Nov.
Mackenzie, A. Sir Henry Irving and music, MT 61, 753 ff.
Marling, Fr. H. Musical instruments in the Metropolitan Museum, New York, Mu 10, 11.
Marnold, J. Dialogues des Morts; Berlioz, Mendelssohn et quelques autres, LM 1, 12.
Marsy, A. de. Une visite à la maison de Beethoven, CMu 8, 21.
Mathews, W. S. B. How to do more solid piano teaching this year, Mu 10, 11.
Mathias. Die Choralbegleitung und die »Alten« (Schluß), GBl 30, 11.
Merkel, P. Chordirigent und Harmonielehre, SH 45, 46.
Merz, O. Die Erhaltung neu inszenierter Werke an unserer Oper, Münch. Neueste Nachr., 25. Okt. 1905.
Meyer, K. The hermit's song, Erin, Dublin, 2, 1.
Michael, E. Das deutsche Kirchenlied im Mittelalter, Zeitschrift f. kath. Theologie, Innsbruck, 29, 4.
Milligen, S. van. Wat moet er met de oude muziek instrumenten in ons Rijks-Museum geschieden? Cae 62, 11.
Mojsisovics, R. v. Beiträge zur Programmfrage, Cosmopolitain. Berlin 1, 3.
Morold, M. Tonsetzer d. Gegenwart XII. Josef Reiter. NZfM 72, 45.
Motta, J. V. da. Von Bach bis Wagner. Bespr. d. Buches v. J. Schreyer, KL 28, 22.
Müller-Reuter, Th. Max Reger als Orchesterkomponist (Analyse der »Sinfonietta«), NZfM 72, 44.
N., H. Isadora Duncan, WvM 12, 41.
— Het Residentie-Orkest, WvM 12, 43.
Naaff, A. A. Einige Gedanken über die Kunst, L 29, 4.
Newman, E. The songs of Max Reger, Mu 10, 11.
Niemann, W. Max Reger als Klavierkomponist, NZfM 72, 44.
Niggli, J. Josef Burgmeier †, SMZ 45, 29.

Nin, J. J. El Conservatorio de Paris, RMC 2, 22.
Noë, O. Tonsetzer der Gegenwart. XIII. Siegm. v. Hausegger. NZfM 72, 48.
Oehlerking, H. Der Schulgesangunterricht, BfHK 10, 2.
Outry, G. La musique arabe en Palestine, RM 5, 21.
Pedrell, F. Musichs vells de la terra. Joan Pau Pujol y altres mestres del maleix cognom, RMC 2, 22.
Perry, E. B. Classes in musical criticism, Et 23, 11.
Petherick, H. Alex. Gagliano, St 16, 187.
Pfohl, F. Siegfried Wagner's »Bruder Lustig« (Urauff. in Hamburg), NMZ 27, 3.
Planitz, E. v. d. Ein Apostel des Wohlklanges, MLB 2, Okt.
Polignac, A. de. Pensées d'ailleurs, LM 1, 13.
Poplawski, L. Ze studyów nad rozwojem form symfonicznych, Przeglad Muzyczny, 1, 1.
Popper, J. Über ein musikästhetisches Problem, Die Wage, Wien, 8, 42/43.
Prod'homme, J. G. Lettres de Beethoven à la famille Brentano, LM 1, 13.
Puttmann, M. Beethoven's »Fidelio«, (Urauff. am 20. Nov. 1805), AMZ 32, 46.
— Die drei bedeutendsten Vertreter der Programmusik, Cosmopolitain, Berlin, 1, 3.
— Programmusik, Erfurter Anzeiger, 1905, Nr. 293.
Puy, J. C. de. De Berijmingen en de Wijzen der Psalmen en het Kerkgezang, Het Orgel 1905, Oct.
Quittard, H. L'air de Cour et Pierre Guesdron (XVIe siècle), MR 5, 20.
Reichel, C. Ausstattung von Musiknoten, MH 7, 56 57.
Riemann, H. Die Melodik der Minnesänger, MWB 36, 43 ff.
Riemann, L. Max Reger's Sinfonietta (Urauff. in Essen), NMZ 27, 3.
Rychnovsky, E. Der dritte Kunsterziehungstag in Hamburg, KW 19, 4.
Robert, E. R. Wagner der Dichter, Pester Lloyd, Budapest, 23. Aug. 1905.
Rose, G. The Evolution of the Pianoforte, Connoisseur, London 1905, Nov.
Rouanet, J. Notes sur la musique orientale, RM 5, 21.
Rowbotham, J. F. Musical Education in Germany and in England, Girl's Own Paper, London 1905, Nov.
S. Musik im Freien, Breslauer Ztg. 1905, Nr. 523.
Schaub, H. F. Nutzen und Schäden des modernen Konzertwesens, NZfM 72, 46.
Schaukal, R. Künstler und Journalist, Die Gegenwart, Berlin. 68. Bd. 42.
Scheuermann, A. Wormser Abendstunden am Klavier, Wormser Ztg., 23. bis 25. Aug. 1905.
Schloesser, A. Musikzustände in England, MRu 1, 4 ff.
Schmid, U. Kirchen- und profanhistor. Mitteilungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken. Römische Quartalschr. f. christl. Altertumskunde u. f. Kirchengeschichte, Freiburg, 19, 3.
Schmidt, K. Was sollen wir singen? CEK 19, 11 ff.
Schmidt, L. Eine Opernpremière J. Reiter's »Totentanz« in Dessau, Berl. Tagebl. 1905, 7. Nov.
— Moderne Pianisten, BW 8, 2.
Schmitz, E. Volkstümliche Musikaufführungen, S 63, 61 62.
— Friedr. Klose's Märchenoper »Ilsebill« (Erstauff. in München) Bespr., S 63, 63 64.
— Hugo Wolf's Opernfragment »Manuel Venegas«, NZfM 72, 47.
— Das Münchener Kaimorchester, S 63, 65/66.
Schultz, D. »Proteus« (sinfonische Dichtung v. R. Louis) Bespr., S 63, 61/62.
Seydel, M. Die Krankheiten der Singstimme, NZfM 72, 46.
Segnitz, E. Jean Paul und die musikalische Erziehung, KL 28, 22 ff.
Sol, J. Over Kritiek, Stemmen onzer Eeuw, 1905, 21 Oct.
Spitta, Fr. Taulers Adventlied, MSfG 10, 10 ff.
Spohr, L. Some interesting extracts from his Autobiography, The Violin Times, London, 12. 144.
Sternfeld, R. Hans v. Bülow als Erzieher, Beil. z. Hambg. Correspondent Nr. 21.
Storck, K. E. Jaques-Dalcroze und die musikalische Volkserziehung, Westermann's Monatshefte, Braunschweig 1905, Okt.
Teibler, H. Ludwig Thuille, MWB 36, 47 ff.
Teneo, M. Miettes historiques: un Spectacle à la Cour en 1763, LM 1, 12.
Thomas, Th. The Chicago Orchestral Institution, World. to-day, Chicago, 1905, Oct.
Tiersot, J. Gabriel Fauré, ZIMG 7, 2.
Torchet, J. Les droits des musiciens, GM 51, 46.
Trowell, C. T. A. Violincellists past and present, St 16, 187 ff.
Tümpel, W. Die Ausgabe der Crügerschen Praxis Pietatis Melica vom Jahre 1647, S 30, 11.
Vacaresco, H. Rumänische Soldaten-, Tanz- und Totenlieder (holländ.), De Gids, 1905, Oct.
Volbach, F. Beethovens Liebesleben u. Fidelio, NNZ 27, 4.
— Die Eigenart des Beethoven'schen Kunstwerkes, AMZ 32, 46.

Volbach, F. Beethoven und die Programmmusik, Mk 5, 4.
Volkmann, H. Beethovendramen, Mk 5, 4.
Vuillermoz, E. Le »Freyschütz« a l'Opéra, CMu 8, 21.
W. Jacques Offenbach, Neue freie Presse, Wien 1905, 5. Nov.
Walden, H. Conrad Ansorge, DMZ 36, 45.
Wasserfuhr,. Der Militärmusik-Interessenten-Kongreß in Berlin (Protokoll), DAMZ 1, 31.
Weber, J. R. Modern Editions of the Classics, Mu 10, 11.
Weizl, Br. Felix Draeseke und sein Mysterium »Christus«, NMZ 27, 2.
Weißmann, A. W. Johannes Bastiaans, Cae 62, 11.
Whitmer, T. C. Music teachers and pupils: A study in influences, Et 23, 11.
Wetterstedt, A. af. Neue Gesangsliteratur. Bespr., S 63, 65/66.
Wierts, J. P. J. Het vraagstuk van den Gregoriadnschen zang in 1905, WvM 12, 42.
Wolf, Joh., Römische Choralreformen, Nr. 53 d. evang.-kirchl. Chorges.-Verb. f. d. Prov. Brandenburg.
Wylie, R. Ear-training for violin students, Et 23, 11.
Z., R. Fritz Schindler, SZ 12, 21.
Zabludowski, J. Ein neues Klavier, ein Prophylaktikum gegen Klavierspielerkrankung jugendlicher Individuen, S 63, 63/64.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Ortsgruppen.

Paris.

La Section de Paris a tenu ses deux pemières séances de l'année 1905—1906, au Pavillon de Hanovre, les samedis 4 et 18 novembre. L'assemblée générale, le 18, a procédé au vote définitif des Statuts de la Section, et à l'élection du bureau pour l'année 1905—1906. Ont été élus: MM. le professeur Dauriac, président, Elie Poirée, vice-président, J.-G. Prod'homme, secrétaire, J. Ecorcheville, trésorier, L. de la Laurencie, archiviste-bibliothécaire, Ch. Malherbe et Romain Rolland, membres du comité de publication.

Les secrétaire et trésorier ont présenté leurs rapports annuels. Le nombre des membres de la Section de Paris est, actuellement, de cinquante-quatre.

La prochaine réunion de la Section aura lieu dans le courant de décembre.

Le Secrétaire: J.-G. Prod'homme.

Neue Mitglieder.

Bibliothèque Nationale, Paris, Rue Richelieu.
Bischoff, Professor Ernst, Bretten (Baden).
Boult, Mrs. C. R., The Abbey Manor, Chesire, West-Hirby.
Chatavoine, Jean, Paris, 6 rue Val de grâce.
Chester, William, Brighton, 1 Palace Place.
Feis, Dr. med. Oswald, Frankfurt a. M., Eschenheimer Landstr. 33.
Konservatorium, Königl., Gent.
Library of the University, Birmingham.
Lohr, G. S. L., Southsea, Hereford Road 16.
Meinhold, G., Seminarlehrer, Waldenburg i. Sa., Markt 22.
Radiguer, Henri, Paris, 17 rue Véron.
Stadtbibliothek, Direktor Prof. Dr. Keyßer, Cöln, Gereonskloster 12.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Antcliffe, Hervert, jetzt Sheffield, Crookesmoore Road 136.
Benson, Lionel, jetzt Godalming, Hascombe, Whinfold.
Rietsch, Prof. Dr. Heinrich, jetzt Smichow b. Prag, Harlicekgasse 12.
Stein, Rich. H., früher Halle a. S. jetzt Berlin W. 30, Nollendorfstr. 28, III

Ausgegeben Anfang Dezember 1905.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Leipzig, Czermaks Garten 16.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT.

Heft 4. Siebenter Jahrgang. 1906.

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei. für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 ℳ.

Die gregorianische Choralrestauration und der Internationale Kongreſs für gregorianischen Gesang in Straſsburg vom 16. bis 19. August 1905.

Wie bekannt, steht seit zwei Jahren die Kirchenmusik der katholischen Kirche in einer Periode der Reform. Papst Pius X. inaugurierte sie bald nach seinem Regierungsantritt durch sein Motu proprio vom Tag der heilg. Cäcilia 1903; weitere amtliche Äußerungen folgten, und die katholischen Kirchenmusiker beeilten sich, den päpstlichen Weisungen möglichst rasch nachzukommen.

Die Wünsche des Papstes gingen besonders nach zwei Richtungen: Erstlich soll als Kirchenmusik beim katholischen Gottesdienst nur liturgisch angemessene Musik verwendet werden, eine Vorschrift, die die mehrstimmige Musik betrifft und gegen die bekanntlich namentlich in Italien viel gefehlt wurde und noch immer viel gefehlt wird. Zweitens entscheidet sich der Papst in der Frage, welche melodische Fassung des einstimmigen gregorianischen Gesanges für die moderne kirchliche Praxis approbiert werden soll, für die mittelalterliche Gestalt desselben, im Gegensatz zu seinen Vorgängern Pius IX. und Leo XIII., welche die aus praktischen Gründen nach dem Trienter Konzil vorgenommene, besonders die langen melismatischen Melodien wesentlich kürzende Umarbeitung der gregorianischen Melodien als authentischen Choralgesang einführten bzw. bestätigten.

Für Deutschland ist nur der zweite Punkt von Interesse. Denn die Erfüllung der erste Forderung gilt in Deutschland schon seit mehreren Menschenaltern als etwas ganz Selbstverständliches. In Wissenschaft und Praxis stehen seit langer Zeit auf diesem Gebiet die deutschen Musiker und Musikgelehrten an der Spitze. Die Organisation der Pflege der deutschen katholischen Kirchenmusik im »Allgemeinen Cäcilien-Verein« mit seiner Gliederung in Diözesanvereine gilt allseitig als musterhaft.

Was den zweiten Punkt angeht, so sonderten sich, als in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Fragen über den gregorianischen Gesang mehr in den Vordergrund rückten, zwei Richtungen. Die eine hielt die Wiedereinführung der gregorianischen Melodien in die katholische Liturgie in möglichster historischer Treue für möglich und zweckmäßig; die andere begnügte sich mit der Pflege des gregorianischen Gesanges in der zwar historisch entstellten,

aber praktisch leichter ausführbaren Fassung dieser Melodien in der sogen. *Editio Medicaea*, besonders dem *Graduale Romanum* von 1614 und 1615, und den von Pius IX. und Leo XIII. privilegierten, bei Fr. Pustet in Regensburg erschienenen Neuausgaben der gesamten liturgischen Choralbücher.

Die erste Richtung vertraten besonders die Franzosen, speziell die französischen Benediktiner, die ihre Aufgabe zunächst darin sahen, in umfassenden Forschungsarbeiten den Nachweis zu liefern, daß im Mittelalter eine gute Tradition des gregorianischen Gesanges vorhanden war, und daß diese wissenschaftlich rekonstruierbare beste Lesart des gregorianischen Gesanges aus alter Zeit nicht bloß die historischen, sondern auch die an die katholische Kirchenmusik zu stellenden künstlerischen Ansprüche in ganz anderer Weise zu erfüllen imstande ist, als die durch kein inneres Verständnis geleitete Deformation dieser Melodien am Ende des 16. und am Anfang des 17. Jahrhunderts.

Die wissenschaftlichen Großtaten auf diesem Gebiete waren zunächst die Werke des Benediktiners Jos. Pothier, *Les mélodies Grégoriennes d'après la tradition* (1881) und *Liber Gradualis* (zuerst 1883 erschienen), dann die von den französischen Benediktinern früher in Solesmes, jetzt in Appuldurcombe unter Leitung von Mocquereau herausgegebene *Paléographie Musicale* (seit 1889) mit ihren umfangreichen Wiedergaben wichtiger alter Handschriften und ihren ausgedehnten Forschungen über die beim Studium dieser Handschriften auftauchenden wissenschaftlichen Probleme in den Einleitungen.

Die zweite Richtung, die sich vor allem auf die päpstliche Sanktionierung der entstellten Melodien stützte, hatte ihre Anhänger namentlich in Deutschland und führte hier zu einem fast völligen wissenschaftlichen Sichfernhalten katholischer Kirchenmusiker von derartigen »archäologischen Forschungen«, da deren Resultate nur »archäologische Lesarten« wären, die praktisch keine Bedeutung hätten.

Wissenschaftlich konnten ja dadurch weitere Fortschritte der Forschungen auch in Deutschland nicht aufgehalten werden. Aus der rein wissenschaftlichen Literatur nenne ich hier nur die bedeutsamste Erscheinung, das scharfsinnige und ergebnisreiche Buch von Gustav Jacobsthal: Die chromatische Alteration im liturgischen Gesang der abendländischen Kirche (1897). Zunächst eine Mittelstellung zwischen Wissenschaft und Praxis nahm die als »Handbuch der Choralkunde« herausgegebene, nur die mittelalterlichen Melodiefassungen berücksichtigende »Einführung in die gregorianischen Melodien« von Peter Wagner, wissenschaftlich einem Schüler Jacobsthal's, ein (Freiburg in der Schweiz, 1895).

Doch mit den Fortschritten der Wissenschaft veränderte sich auch der Standpunkt des Papstes. Mißlang der Versuch des in Arezzo im September 1882 zum Andenken an Guido von Arezzo abgehaltenen europäischen Kongresses für liturgischen Gesang, den Papst zur Aufgabe der sogen. offiziellen Ausgaben und der Wiedereinführung des alten gregorianischen Gesanges zu bewegen, zwar noch völlig, so urteilte doch auch schon Leo XIII. in seinen letzten Lebensjahren günstiger über den Wert der »archäologischen« Forschungen als früher, und Pius X. stellte sich von vornherein auf ihren Boden.

Peter Wagner gründete 1901 in Freiburg in der Schweiz eine »gregorianische Akademie«, die die gregorianische Choralkunde wissenschaftlich und praktisch pflegt, und gab 1901 den ersten Band der völlig umgearbeiteten und erweiterten »Einführung in die gregorianischen Melodien« heraus: »Ursprung

und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen bis zum Ausgange des Mittelalters«, dem 1905 der zweite Band »Neumenkunde, Paläographie des gregorianischen Gesanges« folgte, während Band 3 und 4 noch ausstehen. Beide bisher erschienenen Bände sind vortreffliche historische Darstellungen ihrer Materien, reich an neuen Ergebnissen[1]).

Die 1300jährige Wiederkehr des Todestages Gregors des Großen 1904 gab Pius X. Veranlassung, einen gregorianischen Kongreß vom 6. bis 14. April 1904 in Rom einzuberufen, der viele hervorragende Vertreter der gregorianischen Choralwissenschaft — ich nenne nur Pothier, Mocquereau und Wagner — dort vereinigte[2]). Im Anschluß an ihn setzte der Papst am 25. April eine internationale Kommission ein zur Ausarbeitung einer neuen Choralausgabe auf Grund der alten gregorianischen Tradition, der *Editio Vaticana*.

Kamen die Anregungen des römischen Kongresses besonders den Führern der Choralreformbewegung zugute, so sollten weitere Kreise 1905 durch zwei Kongresse in Italien und Deutschland mit den Zielen der Bewegung durch Wort und Ton bekannt gemacht werden.

So beschäftigte sich in Italien der kirchenmusikalische Kongreß in Turin vom 6. bis 8 Juni 1905 (der 7. in der Reihe der italienischen Congressi di musica sacra, in der der von Arezzo 1882 der zweite und der römische 1904 der sechste ist) auch mit dem gregorianischen Gesang eingehender im Sinn der Erlasse des Papstes. Ausführlichen Bericht darüber geben die Atti del Congresso[3]). Ich hebe daraus hervor, daß die Sektion »Canto Gregoriano« »*ogni trattazione puramente scientifica*« ausschloß und »*unicamente suggerire cose riguardanti la pratica*« wollte (S. 10). Dementsprechend enthalten auch die diesbezüglichen, ausschließlich von Italienern gehaltenen Reden (S. 54 ff) nichts wissenschaftlich Neues. Eine Anzahl Aufführungen gregorianischer Melodien (S. 44—46) sollten den Teilnehmern (die Atti zählen 356 Congressisti ed Oblatori auf) als Muster solcher Aufführungen und als Beweis sowohl für die Schönheit des alten gregorianischen Gesanges wie für die Möglichkeit der Durchführung der Choralreform dienen.

In weit umfassenderem Maße gelang die Erfüllung der hier angestrebten Aufgaben dem zehn Wochen später in Straßburg abgehaltenen Internationalen Kongreß für Gregorianischen Gesang vom 16. bis 19. August 1905. Wenn erst in dieser Nummer der Zeitschrift über ihn berichtet wird, so ist der Hauptgrund dafür der, daß das Erscheinen des offiziellen Berichtes, mit dem der Kongreß das Lokalkomitee beauftragte, abgewartet wurde[4]).

Auch der Straßburger Kongreß betonte, daß ihm in erster Linie die praktischen Aufgaben nahe ständen. Da diese das Studium und die Wiederer-

1) Freilich sind unter den letzteren auch manche, die nur als Hypothesen gelten können, und einige, die nur bisher unbegründete Hypothesen sind.

2) Siehe über seinen Verlauf, die Aufführungen, Vorträge und Beratungen den ausführlichen kritischen Bericht von Jos. Victori in der Straßburger Cäcilia 21, S. 30 bis 43.

3) 7° Congresso di musica sacra. Torino, 6, 7 ed 8 giugno 1905. Atti del Congresso. Compilazione di Marcello Capra, Segretario del Congresso. Torino, Capra, 1905. 116 Seiten.

4) Acta Generalis Cantus Gregoriani Studiosorum Conventus Argentinensis, 16.—19. Aug. 1905. Bericht des Internationalen Kongresses für Gregorianischen Choralgesang. Straßburg 1905. Die Vorträge sind in der Sprache, in der sie gehalten wurden deutsch, lateinisch oder französisch, abgedruckt.

weckung mittelalterlicher Praxis betreffen, so erlebt hier der Musikhistoriker den seltenen Fall, daß Kunstwerke, deren Schöpfung vor mehr als einem Jahrtausend die höchste Leistung der musikschöpferischen Tätigkeit der damaligen Zeit war und deren gute Ausführung durch viele Jahrhunderte die höchste Aufgabe der besten Musiker dieser Zeitalter war, deren Studium also die Hauptaufgabe der musikgeschichtlichen Forschung über die ganze Epoche vom 6. bis etwa zum 11. Jahrhundert und eine wichtige Aufgabe auch für die Forschung über die folgenden Jahrhunderte ist, — daß derartige Kunstwerke in ihrer alten Gestalt von einem so ausgebreiteten Zweig moderner Praxis, wie es die liturgische Musik der katholischen Kirche ist, als das auch heute noch Höchste erklärt werden, das zu den liturgischen Funktionen der katholischen Messe und des katholischen Offiziums musikalisch verwendet werden kann.

Kämpften innerhalb der katholischen Kirche lange Zeit diejenigen Anschauungen über den Kunstwert des alten gregorianischen Gesanges, die die Wissenschaft vertritt, gegen die an kirchlich-maßgebender Stelle herrschenden an, so änderte sich durch die umgekehrte Stellungnahme des neuen Papstes die Sachlage innerhalb der katholischen Kirche fast mit einem Schlage. Und die wissenschaftliche Forschung erhält einen ungeheuer großen und vielfach höchst wertvollen Zuwachs an dem internationalen Heer katholischer Forscher und Kirchenmusiker, die die wissenschaftlichen Grundlagen für die Wiederherstellung des alten gregorianischen Gesanges immer mehr zu vervollkommnen streben und durch die enge Verbindung von Wissenschaft und Praxis für ihre Zwecke auch den daran nur rein historisch und musikalisch interessierten Vertretern der Wissenschaft viel Wertvolles bieten.

Die Tagesordnung des Straßburger Kongresses umfaßte: am 16. August einen Begrüßungsabend, am 17. vormittags ein Pontifikalamt im Münster und die 1. öffentliche Versammlung, nachmittags praktische Übungen im Choralvortrag und das 1. Orgel- und Choralkonzert im Münster, am 18. vormittags ein Pontifikalamt (vom Abt Pothier zelebriert), die 2. öffentliche und die 1. geschlossene (Diskussions-) Versammlung, nachmittags praktische Übungen und das 2. Konzert, am 19. vormittsgs ein Requiem, die 2. geschlossene und die öffentliche Schlußversammlung.

Präsident des Kongresses war Pothier, sein Leiter Professor Wagner. Den Vorstand bildeten die Mitglieder und Konsultoren der päpstlichen Kommission und die Delegierten des Episkopats. Die Choralaufführungen in den Messen und Konzerten leitete der für die gregorianische Sache sehr tätige Straßburger Domchordirektor Victori, der gleichzeitig darin die solistischen Partien ausführte, der weiter auch die praktischen Übungen abhielt und die Hauptarbeit der Tätigkeit des Lokalkomitees übernommen hatte.

Und Victori's vortrefflich einstudierte eindrucksvolle Choralaufführungen sind unter den Darbietungen des Kongresses in erster Linie zu nennen. In lebendiger Schilderung hatte Peter Wagner in der ersten Auflage seiner »Einführung« namentlich am Schluß S. 296 ff.) einige »Perlen gregorianischer Lyrik« ästhetisch ausführlicher besprochen und im Anhang rhythmisch übertragen: so das »sehnsüchtige« Advents-Graduale *Universi te expectant*, das Jungfrauen-Graduale *Specie tua* mit der »unnachahmlichen Anmut seiner Komposition«, das bekenntnisfreudige Kirchweih-Alleluja *Adorabo*, den »contemplativ« ruhigen Introitus des Commune Doctorum: *In medio ecclesiae*. Sie bildeten den Anfang der Vokalvorträge des ersten Konzerts. Ihnen schlossen sich hier als

Beispiele der anderen Meßgesangs-Gattungen zwei Offertorien und die Pfingst-Communio *Factus est repente*, ferner wie Universi ohne Orgelbegleitung vorgetragen das Alleluja des 2. Epiphanias-Sonntages *Laudem Domini* an. Das zweite bei der Aufführung gekürzte Konzert bot nur unbegleitet gesungene Melodien, das Grün-Donnerstags-Graduale *Christus factus est*, den Tractus *Confitemini* und die Communio *Quinque prudentes virgines*, die wohl allgemein als Höhepunkt der musikalischen Darbietungen empfunden wurden.

Im liturgischen Rahmen erklangen weiter in den Pontifikalämtern die gregorianischen Melodien des Propriums der *Missa in octava S. Laurentii* (17. Aug.) und der *Missa infra octavam Ascensionis B. M. V.* (18. Aug.) mit Festeinlagen, wie der Anrufung des heiligen Geistes in der Sequenz und dem Alleluja *Veni Sancte Spiritus* am Anfang der ersten und der Marien-Antiphon *Salve regina* am Ende der zweiten Messe[1]).

Der Rhythmus, in dem alle Melodien vorgetragen wurden, war der freie oratorische Rhythmus, den auch auf diesem Kongreß seine Anhänger siegreich gegen die Verfechter eines strengeren taktmäßigen Rhythmus, wie Bischof Foucault von St. Dié und Fleury[2]), verteidigten. In den praktischen Übungen, die wie die geschlossenen Versammlungen getrennt in deutscher und französischer Sprache abgehalten wurden, erläuterten ihn durch Wort und Beispiele namentlich Victori und Andoyer. Eine gute Einführung in die rhythmischen Probleme gaben ferner die Vorträge von Andoyer: *Le rythme oratoire, principe de la méthode grégorienne* (Acta S. 88 ff.) und von Wagner: Der traditionelle Choralvortrag und seine geschichtliche Begründung (Acta S. 40 ff.)[3]).

Unter den wissenschaftlichen Gaben ist zunächst die von Martin Vogeleis herausgegebene schöne Festschrift[4]) zu nennen, deren Hauptinhalt ein Abdruck des Traktats *De modo bene cantandi* von Konrad von Zabern nach der Ausgabe von 1474 bildet, Anweisungen über das Choralsingen, durch die der Heidelberger Professor als scharfer Beobachter des kirchenmusikalischen Lebens die gesanglichen Mißbräuche seiner Zeit zu bessern suchte[5]). Mancher-

1) Eine handliche, schöne Ausgabe dieser Melodien widmete die Firma Desclée, Lefebvre et Soc. dem Kongreß: Cantus varii ad usum Conventus Cultorum Cantus Gregoriani collecti Argentorati 16.—19. Aug. 1905, Rom 1905, 31 S. Die Orgelbegleitung, die zu ihnen der Straßburger Domorganist Dr. Mathias ausführte, gab dieser ebenfalls vor dem Kongreß heraus: Orgelbegleitung zu den für den Internationalen Gregorianischen Kongreß in Straßburg i. E., 16.—19. Aug. 1905 zusammengestellten Cantus varii, Regensburg 1905. 40 S. — Der Domchor bestand aus etwa 70 Männer- und etwa 40 Knabenstimmen.

2) Leider bemüht sich auch H. Riemann in seiner jüngst erschienenen »Musik des Mittelalters« (1905) für den gregorianischen Gesang taktmäßige Rhythmik durchzuführen. Man muß aber auch diesen Versuch als mißlungen bezeichnen.

3) Der Ausdehnung freilich des »Gesanges im Gleichmaß der Noten« auch auf metrische Texte (Wagner, Neumenkunde S. 241, Acta S. 43) kann ich nicht beistimmen. — Wegen Überlastung der Tagesordnungen verzichtete Wagner in Straßburg darauf, die von ihm angekündigten Vorträge zu halten; doch erschienen einige, darunter der obige, schon während des Kongresses im Druck: »Über traditionellen Choral und traditionellen Choralvortrag«, Straßburg 1905, 47 S. Die Acta enthalten von Wagner außer diesen 3 Abhandlungen (S. 32 ff., 40 ff., 71 ff.) die Eröffnungs- und Schlußrede (S. 5 ff. und 146 ff.) und eine weitere praktische Frage behandelnde (S 106 ff.).

4) Festschrift zum Internationalen Kongreß für Gregorianischen Gesang, 16. bis 19. August 1905. Straßburg 1905. 99 S.

5) Auszüge daraus teilte 1888 Jul. Richter, Monatshefte für Musikgeschichte, 20, S. 95 ff. mit.

lei Alsatica, Historisches und Musikalisches, suchen weiter in der Festschrift das Interesse für die ältere elsässische Musikgeschichte zu wecken, die besonders den Forschungen des Pfarrers Vogeleis und des Straßburger Domorganisten Dr. F. X. Mathias vielfache Aufklärung zu danken hat.

Aus der Zahl der wissenschaftlichen Vorträge sind außer den erwähnten gehaltvollen Arbeiten Wagner's folgende von größerem Interesse:

1) »Der [gregorianische] Choral im Elsaß« von Mathias (Acta S. 19 ff.), der in großen Zügen den Anteil des Elsaß an dieser Kunst entwickelt[1].

2) »Die Entwicklung des mailändischen Chorals« von Karl Ott (Acta S. 55 ff.), ein Beitrag zu der wichtigen, noch ungeklärten Frage nach den Eigentümlichkeiten der ambrosianischen Liturgie.

3) Der sehr beifällig aufgenommene, besonders die neuere Zeit behandelnde Vortrag *»Le chant grégorien en Espagne«* (Acta S. 63 ff.) von Casiano Rojo, Benediktiner der Abtei Silos, des Zentrums der Choralpflege und der Choralstudien in Spanien, dessen alte eigene, von der gregorianischen verdrängte mozarabische Liturgie bisher ebenso unerforscht und problematisch ist, wie die ambrosianische.

4) »Der Untergang St. Gallischer Choralpflege im ausgehenden Mittelalter und in neuer Zeit« von Dr. Marxer (Acta S. 123 ff.), eine Fortsetzung zu Schubiger's »Sängerschule St. Gallens«, die in breiterer Ausführung demnächst in den von Wagner herausgegebenen »Veröffentlichungen der gregorianischen Akademie zu Freiburg (Schweiz)« erscheinen soll.

5) Kürzere Mitteilungen des Pariser Professors A. Gastoué aus seinen Theoretikerstudien (S. 80 ff., 133 ff.), die freilich vielfach nur gewagte Hypothesen waren, wie z. B. die harmonischen Ausführungen S. 139 und der Verlust eines angeblich von glaubhaften Quellen dem Papst Gregor zugeschriebenen Traktats (S. 86 f.).

Weitere Vorträge behandeln kirchlich-interne und lediglich modern-praktische Fragen, die außerhalb der katholischen Kirche weniger interessieren, so der Diskussionsvortrag in der 1. deutschen geschlossenen Versammlung vom Sekkauer Benediktiner Horn, dem Mitherausgeber der wissenschaftlich sehr beachtenswerten »Gregorianischen Rundschau« (Graz, jetzt im 4. Jahrgang), »die Choralpflege in Schule, im Lehrer- und Priesterseminar« (Acta S. 100 ff.) und der Beratungsgegenstand der beiden geschlossenen Versammlungen am 19. August über die beste Art der Orgelbegleitung, über die in der französischen Sitzung Gastoué (Acta S. XLVII ff.), in der deutschen Mathias sprach. Es sei hier nur bemerkt, daß sowohl die von Mathias entwickelten Ansichten[2], wie die praktische Durchführung seiner Grundsätze in der Begleitung bei den Aufführungen viel Beifall fanden[3].

1) In seiner Studie »Die Musik im Elsaß«, Straßburg 1905 (42 S.) gibt Mathias eine (vom katholischen Standpunkt aus geschriebene) knappe Übersicht über die Musikgeschichte des Elsaß bis in unsere Tage, die auf ausgedehnten eigenen Studien beruht und der eine ausführliche Darstellung zunächst der älteren Epochen hoffentlich bald folgen wird.

2) »Die Choralbegleitung«, Regensburg 1905, 52 S., zuerst in der Gregorianischen Rundschau 1. und 2. erschienen, und Acta S. 117 ff.

3) Als bedeutender Orgelspieler zeigte sich Mathias im Vortrag einer Anzahl von Orgelwerken des 16. bis 19. Jahrhunderts über »gregorianische« Themen in den beiden Konzerten. Das Programm des ersten umfaßte die Zeit von Luscinius bis Bach, das gekürzte zweite Werke von Widor, Reger und den Straßburgern Erb und Gessner.

So nahm der Kongreß einen anregenden und glänzenden Verlauf. In einer temperamentvollen Rede, die die Fortschritte der Choralrestauration seit den Tagen des Kongresses von Arezzo preist, verglich sogar dessen einstiger Leiter, der Benediktiner-Prior Amelli von Monte Cassino zum Schluß direkt Pothier's Wirken mit Guido von Arezzo's Tätigkeit: *De Guidonis Aretini eiusque assecl arum gestis in conventibus internationalibus Oratio Aretii, Romae et Argentinae* (Acta S. 141 ff.).

Die Eindrücke des Kongresses in der katholischen Welt, soweit sie sich in gedruckten Berichten bisher wiederspiegeln[1]), sind ganz überwiegend günstige, oft begeisterte. Soviel ich sehe, verharren nur die Berichte in der Regensburger *Musica sacra* (von Haberl, 1905, S. 112 ff.) und im »Kirchenchor« (Bregenz, 1905, S. 65 ff., vom Eichstätter Domkapellmeister Dr. Widmann) in abwartender Skepsis, und ganz ablehnend fällt das Urteil des Lütticher *Courrier de St. Grégoire* (1905, S. 41 ff.) aus.

Straßburg i/E. **Friedrich Ludwig.**

Old Organ Expressions.

The expressions "Double Organ", "Single Organ", "Little Organ", which so frequently appear in the voluntaries and other organ music of Purcell, Blow, Lock, and their contemporaries, may be explained by looking into the history of technical terms connected with the organ. According to the usually accepted view, a Double Organ was an organ with two keyboards, and this is doubtless correct in certain cases; but the constant interchange of the three expressions quoted above, in the course of a single piece, show that Double Organ cannot in this case mean an instrument of two keyboards.

In all languages, and at every period, technical terms have frequently two or more meanings, and only the context can decide how they are to be interpreted in any particular case. The word organ is an instance. We speak of an organ when we refer to the complete instrument known under this name. And we also refer to its component parts or departments as Great Organ, Swell Organ, Pedal Organ, &c. But our grandfathers used it in yet another sense when they gave directions in their voluntaries for "Loud Organ" and "Soft Organ"; where they meant loud and soft stops, not departments. It is undoubtedly in this sense of stops that it occurs in the voluntaries of Blow and Purcell; being in fact a direction for registering.

Der Zusammenhang vieler dieser »Choralbearbeitungen« mit dem gregorianischen Gesang war freilich nur ein loser. Um z. B. auf Bach nicht verzichten zu müssen, wurden einige Orgelwerke Bach's einfach umgetauft. So erschien »Meine Seele erhebt den Herrn« (aus den Schübler'schen Chorälen) als »Fugierte Akkordfiguration zum *Tonus peregrinus*« (!), im Programm ohne weiteren Zusatz, im Kommentar zu den Orgelstücken (»Die historische Entwicklung der Choralbearbeitung (sic!) für Orgel in 2 Orgelvorträgen beleuchtet von Dr. F. X. Mathias«, Straßburg, o. J., 16 S.) wenigstens mit dem Anfang des protestantischen Chorals in Klammern; ferner das große A-moll-Präludium und -Fuge als »Praeludium und Fuga über das Anfangsmotiv e-f-e-d des *Pange lingua*« (!), diesmal auch im Kommentar ohne weiteren Zusatz (!) usw.

1) Ich verdanke Herrn Victori die Einsicht in eine sehr große Zahl der beim Lokalkomitee in Straßburg eingegangenen Berichte.

The meaning of the prefixes Double, Single, Little appear from analogy with the German terminology of a few years previous to the time in question. Praetorius states that in his day the various departments of a large organ, whether controlled by separate keyboards, or by ventils on one keyboard, were distinguished as "Groß-Prinzipal-Werk", Æqual-Principal-Werk, and "Oktav- oder Klein-Prinzipal-Werk". The word Werk has here the same meaning as the English word organ, when one says "Great Organ", "Choir Organ", "Pedal Organ" &c. Groß-Prinzipal-Werk was applied to a department of the instrument corresponding to our Great Organ, which had an open diapason, or other important full stop, of 16 feet length. Æqual-Principal-Werk was a Great or Choir organ, having its open diapason of 8 feet, "equal" to, or in unison with, vocal pitch. Oktav- oder Klein-Prinzipal-Werk was a Positiv or Choir organ, now obsolete, having its open diapason of 4 feet. Any of these departments could have stops an octave below the pitch of their diapason; but the general effect was built upon a foundation of 16, 8 and 4 feet respectively. English musicians have for centuries spoken of instruments and organ stops which transpose their music an octave below the written notes as "Double". Thus we speak of the Double-bass and Double bassoon; and on the organ, Double diapason, Double trumpet, &c. This is an ancient custom, for in 1519 one Anthony Duddyngton contracted to make a "payer of organs" for the church of Allhallows, Barking, "of Dowble Ce-fa-ut": that is to say, its lowest pipe was to be an octave below Ce-fa-ut, or below Tenor C. Specifications of ancient organs show that a positive, whose open diapason was of 4 feet, and whose other stops were arranged to suit it, was not uncommon in the days of Purcell and Blow. Unfortunately English specifications do not always give the lengths of the pipes, but the still existing case and stop handles of Bach's Arnstadt organ show that while the Principal (Open diapason) of the Oberwerk was of 8 feet, that of the second manual called Brust-Positiv was of 4 feet. The Oberwerk would therefore be an Æqual-Principal-Werk, and the Positiv a Klein-Prinzipal-Werk.

Harpsichords also had 16, 8, and 4 feet stops, called in England Double, Unison, or Single and Octave stops. John Harris', a son of Renatus, the famous organ builder, took out a patent in 1730 "for the making of an Harpsichord in which Double basses may be expressed by touching single keys". There is found, in an advertisement of 1772, the employment of the words double and single in two senses each, in the same sentence: — "To be sold by auction by Mr. Christie, ... Fifteen finetoned Harpsichords, with double and single keys, several of which with double and single bass pedals". Here the word double is applied to instruments with 2 keyboards, and to the 16 feet bass, while the word single is applied to the single keyboard and to the unison or 8 feet bass, the basses being brought into action by pedals instead of stops.

It would appear then that the expressions Double, Single, and Little Organ in old voluntaries were simply indications that the sixteen feet, eight feet, or four feet stops were to be used; not necessarily alone, but that they were to form the foundation of a particular stop-combination. Purcell's "Voluntary for ye duble organ" found in British Museum Add. Mss. 31,468, and elsewere, was a solemn piece to be played with 16 feet stops in addition to the unison diapason. If the direction "Single organ" occurred, the

16 feet stops were to be pushed in; and at "Little organ" nothing below four feet was to be used.

The expression "Pair of Organs", which remained in use till well into the eighteenth century, seems to have arisen from the mediaeval custom, still continued in Spain, and until recently in France, of always alluding to the instrument in the plural; and a curious technical term, in every day use in Spanish Cathedrals at the present moment illustrates the origin of this custom. The ritual music of Spain is divided into Canto Plano, or Plainsong, and Canto de organo, or harmonised music. Of the latter curious term Cerone de Bergamo, in his Melopeo (1613), says, "Many have tried to find a definition of Canto de organo, but no one understands it". It is undoubtedly a reminiscence of the ancient Organum, the practice of singing in parts at the intervals of fourths, fifths, and octaves, which developed into counterpoint and measured music, but retained its original name of organum in Spain longer than elsewhere. Canto de organo has nothing to do with the instrument; it is applied to ecclesiastical vocal music in harmony, as distinguished from unison plainsong. For the word organum meant, in mediaeval Latin, vocal music in parts; while the instrument was alluded to as organa, in the plural, to distinguish it from the vocal organum, and the player on it was called Pulsator organorum. It appears that the expression "Pair of organs" was a convenient way of speaking in the singular of an instrument which for a particular distinguishing reason was usually mentioned in the plural. Ancient and well-established customs die hard; and reminiscences of the ninth century organum are found in the expression "Canto de organo" of modern Spain, and of the plural organa in "Les Orgues" of France, "Los Organos" of Spain, and "A pair of Organs" of England.

Milford-on-Sea. **C. F. Abdy Williams.**

Noch zwei verkannte Kanons.

Von **H. Riemann**, Leipzig.

Machault's »*Ma fin est mon commencement*« ist nicht das älteste auf Rückwärtslesen eingerichtete Stück. Wenn die nur angedeutete Vermutung Joh. Wolf's, daß Philipp de Vitry zu den Musikstücken, die in der 1314 datierten Pariser Handschrift des Roman de Fauvel (f. franc. 146) in Beziehung steht, das rechte trifft, so könnte vielleicht dieser vielgerühmte Neuerer auch der Komponist des Stückes sein, welches Machault mit dem genannten Rondo nachgeahmt hat, nämlich des im Index des Romans unter die »*Motez a trebles et tenures*« gezählte Rondeau »*Fauvel nous a fait present*«, das Wolf als Nr. VIII seiner Literaturbeispiele zu seiner »Geschichte der Mensuralnotation von 1250—1460« mitteilt, ohne indes zu erkennen, daß es sich um ein Stück handelt, das kankrizieren soll. Daß es das aber soll, verrät der Text aller drei Stimmen, der Alt beiläufig mit der freundlichen Bemerkung, »daß es keine Schande ist, wenn mans nicht merkt«. Die drei Texte lauten:

Treble: Je voi douleur avenir
Car tout ce fait par contraire
Chemin ne voie tenir
Ne veut nul par quoi venir
Puist a bien n'a raison faire
Je voi douleur avenir
Car tout ce fait par contraire.

Motet:

Fauvel nous a fait present
Du mestier de la civiere
— N'est par hour qui ce ne sent —
Je voi tout quant a present
A ser ce devant derriere
Fauvel nous a fait present
Du mestier de la civiere.

Tenure:

Fauvel autant mest si poise
Arriere comme avant.

Das ist ja eigentlich sehr deutlich. Zum Überfluß steht zu Anfang des Tenor eine Tempuspause (eine solche und nicht eine Semibrevispause muß es natürlich sein), die Wolf mit Recht ignoriert hat; sie ist nämlich nur für den rückwärts gelesenen Satz gemeint. Die vier Strichelchen am Ende des Tenor zeigen an, daß derselbe viermal zu singen ist, aber auch noch viermal rückwärts (autant arriere comme avant). Hier ist das Stück vollständig (ich wende für die kleinen Werte die Tripelmensur nicht an):

















Als Kanon erwies sich auch das anonyme »*Las ai mi*« in der zweiten Auswahl aus den Trienter Codices (S. 105, Denkmäler der Tonkunst in Österreich XI, 1). Mit Recht schlossen die Herren Herausgeber (G. Adler und O. Koller) aus der Bezeichnung der einen der beiden allein vorhandenen Stimmen als »Contra«, daß der Satz möglicherweise dreistimmig sei. Auch in diesem Falle verrät aber der Text ziemlich deutlich das Geheimnis. Wenn ich auch darauf verzichten muß, denselben zu emendieren, so besagt derselbe doch zweifellos, daß dem Komponisten bange ist um sein Werk, daß es aber seine Freude und sein Stolz ohnegleichen sei, wenn es nicht nur von der obskuren Gesellschaft der beiden allein sich vorstellenden Stimmen gesungen werde, sondern unter Assistenz desjenigen »auf den er hofft«. Erst durch ihn werde aus der trüben Brühe (wenn die Konjektur »soupe« statt »troupe« das Rechte trifft) ein ausgegorener guter Wein werden. Die Vermutung der Herausgeber, daß, falls der Satz dreistimmig sei, möglicherweise manche ihrer Korrekturen überflüssig sein könnten, hat sich glänzend bewährt. Dieselben sind in der Tat sämtlich bis auf 2 (bei *) überflüssig. Die Änderungen, welche ich machen mußte, sind die mit † bezeichneten; ich vermute daß auch sie so oder ähnlich durch die Handschrift sich bestätigen werden. Der Kontra ist schwerlich überhaupt zum Singen bestimmt. Bemerkenswert ist, daß der Kanon rein instrumentale Teile mit den vokalen mischt, wodurch wohl seine Provenienz aus der florentiner Caccia des 14. Jahrhunderts belegt wird. Die Einsatzstelle des Tenor ist beiläufig durch eine Fermate markiert (die als solche nicht in Betracht kommt). Daß das Stück zur Musica ficta gehört, beweisen außer den im Contratenor dem Schlüssel beigeschriebenen ♭ für h einige auffallende es (Terz des tonischen Akkords!). Die Lösung, wie ich sie hier vorlege, ergibt sich ganz von selbst, wenn man die Notierung statt in der gemeinten »Transposition der Transposition«, in der Lage ohne Musica ficta liest, nämlich in D dorisch (für die Originalnotierung: Contra mit Subbaßschlüssel oder (Violinschlüssel) Diskant mit Tenorschlüssel:



Dann kommt in dem ganzen Stück, abgesehen von den Subsemitonien der Kadenzen und den nicht zur Musica ficta gezählten ♭ vor h an den bekannten Stellen kein einziges ♭ oder ♯ vor. Der Schlüssel für die Leseweise in C dorisch ist daher ganz einfach: Ut = b. Das bedeutet aber für unsere heutige Gewöhnung die Vorzeichnung von 3 ♭:

„Las aymi."

(Cod. Trident. 87 fol. 156. [Nº 141.])

(Discant.)
Las ai mi quand je pen_se bien por mi C'est grand douchour que de
(Tenor.) Las ai
(Contratenor.)

boi_re Non pas cette (sou_pe) trou_pe noi_ _re Mais ce bon
mi quand je pen se bien por mi C'est grand douchour que de

vin exclair_chi (m) Non par qui fait vi_vre sans sou_ _
boi_re Non pas cette trou_pe noi_re Mais ce bon vin ex_clair_

ci Ces bonnes gens de memoi_re! Et convient leur sons ac_croire
chi Non par qui fait vi_vre sans sou_ci Ces bonnes

Ou met_tre ga_ge por ly (instr. Zwischenspiel.)
gens de me_moi_ _re! Et convient leur sons ac

Dieu mer_
croi_re Ou met_tre ga_ge por ly
(instr.)

chi Tant en - a - mou - res je suis Que quand je vois en ce

Dieu mer -

voi - - re Cler et net com en i - voi - re (instr.)

chi Tant en - a - mou - res je suis Que quand je vois en ce

Je vous di Sans men - tir je

voi - - re Cler et net com en i - voi - re (instr.)

vous a - fi C'est ce - lui de qui j'e - spoi - - re C'est mon plaisir

Je vous di Sans men - tir je vous a - fi

c'est ma gloi - re On - ques puis ne ren - sem - bly. (instr. Nachspiel.)

C'est ce - lui de qui j'e - spoi - - re C'est mon plaisir c'est ma gloi -

re On - ques puis ne rensem - bly. (instr.)

Musikberichte.

Dresden. »Salome« von Richard Strauß. (Erste Aufführung der Oper im Königlichen Opernhause zu Dresden am 9. Dez. 1905.) Seit vielen, vielen Jahren hat kein neues Werk schon von der Verkündigung seines Kommens an die musikalischen und auch andere Gemüter in eine solche fieberhafte Erregung versetzt, wie diese von Richard Strauß vorgenommene Umwandlung der Oskar Wilde'schen »Salome« in eine Oper. Die erste Aufführung gestaltete sich denn auch zu einem ganz besonderen »Ereignis« oder, wie es im Deutschen jetzt heißt, zu einer »Sensation«. Das Wort erfreut sich immer mehr einer großen und wachsenden Beliebtheit, wohl wegen seines geschäftlichen Beigeschmacks; denn wo dieser Name angewandt wird, sei es bei einem Kunstwerk oder bei einem Künstler, da sind von vornherein glänzende Einnahmen gesichert. Ob für die Kunst selbst aus einer solchen »Sensation« auch ein Vorteil erwächst, das kümmert die Verleiher dieses einträglichen Beiworts weiter nicht. Wer die zahlreichen Nachrichten aufmerksam verfolgt hatte, die seit beinahe einem Jahre über das Werk von Strauß in den Zeitungen verbreitet wurden, der konnte leicht voraussehen, daß aus der ganzen Sache, ganz einerlei, wie groß der künstlerische Wert auch sein mochte, zunächst einmal eine »Sensation« werden mußte.

Man kann nicht behaupten, daß das Dresdener Publikum, besonders das des Opernhauses, es einem Komponisten, mag er bekannt oder unbekannt sein, schwer mache, wenigstens bei der ersten Aufführung eines neuen Werkes von ihm einen ansehnlichen Erfolg zu erringen. Es hat fast den Anschein, als wolle es sich vor gewissen Irrtümern, die es sich in früheren Zeiten hat zuschulden kommen lassen, fortan in acht nehmen. Aber diese Furcht hat auch weitere Kreise ergriffen. Die erfreulicherweise immer größere Ausdehnung gewinnende Verbreitung der Kenntnisse des Lebens unserer großen Meister und der Schicksale ihrer Werke hat zunächst dahin geführt, mit einer vorurteilslosen Beurteilung einer neuen Erscheinung anfangs recht vorsichtig zu sein und eher im Anerkennen als im Ablehnen zuviel zu tun. So ist unter diesem Banne einer ganzen Reihe von Werken der Mantel der Unsterblichkeit umgehängt worden, die kaum noch dem Namen nach bekannt sind. Noch mehr wird jedoch das freie Urteil durch die Wunderdinge beeinflußt, die man jetzt vorher über ein kommendes Werk zu hören bekommt. Der Gedanke daran, daß Strauß gerade diese furchtbare »Salome« noch obendrein musikalisch zu verherrlichen unternahm, rief eine gewisse Atemlosigkeit in der ganzen Kunstwelt hervor.

Was konnte einen in ernster Arbeit immer weiter und höher strebenden Künstler wie Richard Strauß veranlaßt haben, einem so widerwärtigen Stoffe, wie er hier nun einmal vorliegt, mit der Absicht näher zu treten, sich von ihm bis zu einer künstlerischen Schöpfung begeistern zu lassen? Sollte er hier nicht in einem Irrtum befangen gewesen sein und die Sache für idealer gehalten haben, als sie wirklich ist? Die »Salome« von Oskar Wilde ist an einigen Theatern gegeben worden, besonders an solchen, in denen alles, auch das Gemeinste, auf die Bühne gebracht werden kann und muß, wenn es nur im Gewande einer äußerst spitzfindigen Technik erscheint. Der Stoff muß »pikant« sein, und das Spiel mit den »verfeinerten« Empfindungen muß eine neue Bereicherung erfahren haben. Auf Leute, denen das Gefühl für den Unterschied zwischen sittlich und sittenlos längst abhanden gekommen ist, mußte allerdings die Wilde'sche Komödie wie eine wunderbare »Offenbarung« wirken. Hatte doch der Dichter selbst durch sein trauriges Dasein, das ihn schließlich ins Zuchthaus gebracht hatte, ihre volle »Sympathie« errungen!

Er hatte für sein Vergehen nach englischen Gesetzen bestraft werden müssen. Ob die Behandlung, die er sich im Zuchthause gefallen lassen mußte, wirklich so unmenschlich gewesen ist, wie sie von ihm in seinem »De profundis« geschildert wurde, das läßt sich nicht sicher feststellen. Verhält es sich aber so, wie er gesagt hat, dann ist er trotz seines zügellosen Lebens, das er geführt hat, sehr zu beklagen. Das ändert aber an der Berechtigung der Strafe selbst nichts. In jenem Buche kommt er auch

auf Christus zu sprechen und berauscht sich an der poetischen Schilderung der Leidensgeschichte. Wie dieser Sohn Gottes alles ertragen, erduldet und »still auf sich genommen hat«, was ihm die Menschen angetan haben, so — »habe auch ich alles auf mich genommen!« Eine solche Verblendung rührt wohl nur daher, daß ihm im Zuchthause allmählich das Bewußtsein für die Größe seiner Verbrechen geschwunden sein muß. Einem Menschen jedoch, dessen Vorstellungen eine solche Richtung eingeschlagen haben, kann man es auch zutrauen, daß er die prophetische Tätigkeit des »Joachanaan« nur in den Mittelpunkt einer Komödie gerückt hat, um sein eigenes Wohlgefallen an einer völlig herabgekommenen und verworfenen Gesellschaft nach Herzenslust befriedigen zu können, denn in eine solche Gesellschaft führt er uns hinein!

In den scheußlichen Vorgängen des Stückes, die nicht erzählt zu werden brauchen, liegt wohl eine theatralische — keine dramatische — Kunst verborgen, nämlich die: mit großer Meisterschaft von einem Weibe Stück für Stück der Scham abbröckeln, bis zuletzt nur noch das reine wilde Tier übrig bleibt. Wo liegt jedoch der Reiz für den Musiker verborgen? Es hat geheißen, hier hätte es gegolten, den Stoff durch die Musik zu veredeln! Ist das denn die Aufgabe der Musik? Erstens kann sie dies gar nicht. Sie kann einen Stoff vertiefen, verinnerlichen, aber veredeln — niemals, wenn er nicht schon einen edlen Keim in sich trägt. Zweitens wäre und ist es immerhin eine Herabwürdigung der Musik, selbst wenn sie diesen bisher unbekannten Veredlungsprozeß vornehmen könnte, wenn man sie eine solche Rolle spielen lassen wollte. Strauß ist ein Meister der instrumentalen Farbe, und er hat in diesem Werke alle nur erdenklichen Farben zusammengemischt, um ein glänzendes Bild zu gestalten. Das hat er zustande gebracht, und das wird ihm niemand streitig machen wollen; aber mit allen diesen Farben hat er der »Salome« keine Farbe verleihen können, sondern nur — Schminke.

Von einer weiteren Verarbeitung des Stoffes für seine besonderen Zwecke hat Strauß von vornherein abgesehen, sondern das Wilde'sche Buch genommen, wie es ist, und als Grundlage für seine Oper benutzt. Das hat sich bitter gerächt; denn die Sprache ist für den Gesang ganz untauglich, und die Sänger, denen gerade eine deutliche Aussprache sonst nachgerühmt werden kann, haben sich nur schwer verständlich machen können, woran allerdings an vielen Stellen die überladene Instrumentation schuld gewesen ist. Der Sprache ist vielfach nachgesagt worden, daß sie an und für sich schon so musikalisch sei, daß sie förmlich zur Komposition herausfordere. Sie ist zuweilen schön, sogar poetisch, aber gar nicht eigene Arbeit des Dichters, der sie nur der wundervollen Sprache, wie sie sich im Hohen Lied Salomonis findet, ziemlich geschickt nachgebildet hat. Wenn sie jedoch in diesem einer von Kraft strotzenden, gesunden Sinnlichkeit zum Ausdruck verhilft, so dient sie bei Wilde zur Veranschaulichung eines völlig verfaulten und versumpften Geschlechtes. Wenn sie nun schon von Haus aus so musikalisch wäre, wie viele behaupten, so bedarf sie doch im Grunde genommen gar nicht mehr der Musik. Nur das Wort, das zu seiner vollen Wirkung noch die Musik in Anspruch nehmen muß, hat auch die Berechtigung, mit ihr verbunden zu werden. Daraus soll jedoch Strauß kein Vorwurf gemacht werden, daß er diese Sprache unberührt gelassen hat; denn viel anders wäre die Sache auch bei einer Umarbeitung nicht geworden, wenn — er die ganze sonstige Scheußlichkeit des Stückes stehen gelassen hätte.

Was die höchste Bewunderung verdient, ist die schier unerschöpfliche Anwendung von orchestralen Mitteln, die in solcher Schwierigkeit, Mannigfaltigkeit des Ausdruckes, Charakteristik der unmöglichsten Dinge heute von keinem andern Komponisten gehandhabt werden können, weil keiner sie so zu beherrschen versteht. So finden sich viele ganz neue überraschende Wendungen: man fühlt beispielsweise den eisigen Wind, den Herodes in seiner Angst verspürt, und hört mit ihm »das Schlagen riesiger Flügel in der Luft«, wenn es die anderen auch nicht hören. Ob es aber ein besonderer Genuß ist oder zu der Bereicherung der Kunstmittel gehört, daß man nun im Orchester auch noch das Tropfen des Blutes vernehmen kann, nachdem man dem Propheten den Kopf abgeschlagen hat, das dürfte doch verneint werden müssen. Gegen die Erweiterung und fortwährende Steigerung der Ausdrucksmittel soll gewiß an dieser

Stelle kein Widerspruch erhoben werden. Alle unsere großen Meister haben in ihren Werken nicht nur alle ihnen zur Verfügung stehenden Mittel benutzt, sondern sie auch stets eifrig zu vermehren gestrebt und würden, wenn sie heute schaffen würden, die großartige Vervollkommnung unserer Orchester mit Freuden begrüßen und gerade für sie und nicht für die dürftigen der früheren Zeit schreiben. Aber, und darin liegt der Kernpunkt dieser Frage, die Einfachheit und Klarheit ihrer melodischen Linien würden ganz die gleichen sein, und — sie würden nie ihre Kräfte an solche Stoffe wie eine »Salome« von Oskar Wilde verschwenden.

Bei der Besetzung der Rollen am hiesigen Opernhause soll der Komponist der »Salome« den Wunsch geäußert haben, daß die Titelrolle von der Vertreterin der »Isolde« ausgeführt werden möchte. Wenn sich dies bewahrheiten sollte, dann wäre allerdings das ganze Unternehmen, aus dieser »Salome« eine Oper machen zu wollen, als ein großer Irrtum zu betrachten, in dem Strauß befangen gewesen sein muß, als er sich des Stoffes bemächtigt hat. Eine »Isolde« und eine »Salome«! Diese Zusammenstellung ist fürchterlich. Der Gesang der »Salome« nimmt bei ihrem höhnischen Triumphlied auf den Tod des Propheten wohl einen »Liebestod«-ähnlichen Aufschwung; aber ist der hier angebracht? und ist damit eine ganz von edler Leidenschaft erfüllte Frauengestalt geschaffen worden? Einer Antwort bedarf es wohl nicht.

Zu der ersten Aufführung waren aus aller Herren Länder die Theaterleiter und Berichterstatter herbeigeeilt, und es war der Mühe wert, zu sehen, wie glänzend das Königliche Opernhaus, besonders das Orchester unter der unbeschreiblich großartigen Leitung des Herrn von Schuch, die enormen Schwierigkeiten überwunden hat. Die Darsteller der »Salome«, des »Herodes« und des »Joachanaan« — Frau Wittich und die Herren Burrian und Perron — boten außerordentliche Leistungen. Die Szenerie und die Beleuchtung waren vollendet. Kurz, es war eine Vorstellung ersten Ranges. Wird sie aber imstande sein, das Werk lebensfähig zu machen?

Eduard Reuß.

Leipzig. In der Oper sind einige Neuaufführungen zu verzeichnen, von denen der Einakter »Enoch Arden« des Ungarn Ludwig Raimann kein weiteres Interesse erregt, da er trotz des Titels »Oper« nicht über ziemlich billige Weihnachtsstimmung hinauskommt; Tennyson's gemütvolle Erzählung müßte dramatisch ganz anders angefaßt werden. Dieser belanglosen Novität folgte Mitte Dezember eine andere, gegen deren Wahl ganz ernstliche Bedenken laut werden müssen: Massenet's Werther. Die Aufführung gerade dieses Werkes von Massenet am hiesigen Theater entsprang Rücksichten und Umständen, die an dieser Stelle nicht erörtert zu werden brauchen, jedenfalls war sie ein verfehltes Unternehmen. In Deutschland hat die Oper (geschrieben 1886) absolut keinen Fuß gefaßt (der Breitkopf & Härtel'sche deutsche Bühnen-Spielplan weist im letzten Jahre keine einzige Aufführung in Deutschland nach, während neuere Opern Massenet's bekanntlich öfters gegeben werden). Vor allem muß man sich, und zwar gerade in Deutschland, an der Verballhornung des Goethe'schen Stoffes stoßen, an der nicht weniger als drei französische Schriftsteller gearbeitet haben. Das Gröbste wird im dritten Akt geleistet, wo Werther mit den Worten eines Roué, wie: »Du hast, was himmlisch labt, und schmacht ich noch vergebens? Nur einen Kuß! Willst du nicht, daß ich sterbe hier«, oder »Weder Zweifel noch Reue, Bedenken, hohl und leer«, sich daran macht, Lotte zu umarmen, eine Szene von einer solch' abstoßenden Häßlichkeit, daß man nicht begreift, wie das Stück im Lande des einzigartigen Originals nicht direkt abgewiesen wird. Sehr Hübsches bringt auch der Schluß: der schwer verwundete Werther wird um Mitternacht von der verheirateten Lotte, am Weihnachtsabend, wo im gegenüberliegenden Amtsmannshause die ganze Familie Weihnachten feiert, aufgesucht, worauf noch ein langes Duett folgt, Werther (laut Textbuch in der Bearbeitung von Kalbeck) sich noch dreimal erhebt, endlich stirbt, worauf Lotte das gleiche tut. Wer nur einmal in seinem Leben das Werk Goethe's auf sich hat wirken lassen, fühlt sich von der ganzen Art der Bearbeitung heftig abgestoßen. Auch die Musik kann, selbst bei Abzug dramatischen Mankos, nicht hoch eingeschätzt werden. Die Liebeslyrik ist ziemlich seicht, zu boudoirmäßig. Was aber am schwersten in die Wagschale fällt, sind aufdringliche Effekthaschereien, wie man sie bei Meyerbeer findet.

Erinnert sei an die Trinkszene im zweiten Akt, wo die beiden höchst überflüssigen Nebenpersonen Johann und Schmidt Trinklieder singen, während aus der Kirche Orgelspiel klingt. Man wird hier die Oper nicht sehr oft hören.

Auch sonst gab es noch französische Musik großen Stils, nämlich C. Franck's Béatitudes im Gewandhause, die aber teils infolge einer recht mäßigen Aufführung sehr schwach wirkten. Andererseits liegt es aber am Werke selbst, dessen unmöglicher Text selbst einen größeren Musiker wie Franck hätte zu Falle bringen müssen. Gerade sehr viel kann man in Deutschland von dem Werke nicht lernen, es sei denn eine gewisse Enthaltsamkeit im Ausdruck, die oft aber vom Komponisten nicht nur gewollt ist, sondern auch die Grenzen seines Talentes anzeigt. Ziemlich stark empfindet man, daß Franck kein eigentlicher Mann der Situation ist, diese nicht leicht ohne weiteres trifft; es geht dem Werk, das ja oft stark dramatische Prinzipien verfolgt, da und dort die Händel'sche Plausibilität ab. Daß die rein menschlichen Partien, besonders Nr. 3, die Reden der Mutter, der Waise, der Gattin und des Gatten, so tief wirken, daß manche Zuhörer zu Tränen gerührt wurden, zeigt einerseits, welch' tiefe Seele Franck besaß, wie es auf die alte Tatsache hinweist, wo die Musik eine ihrer tiefsten Fundgruben besitzt. Die Musik als Trösterin, als Begleiterin im Unglück, als seelische Bedürfniskunst gerade für die allgemeinen menschlichen Leiden und Schmerzen, ist in heutigen Tagen etwas recht seltenes geworden, seit sie sich fortwährend mit »Problemen« abgibt. Vielleicht in nichts hat unsere Musik stärkere Beziehungen zum heutigen Leben als hierin, denn kaum jemals gab es eine Zeit, in der das innerste Wesen des Menschen im einzelnen Individuum weniger zur Geltung gelangte als heute, wo die Menschen durch einseitige Ausbildung des äußeren Menschen den inneren vernachlässigen. Es muß doch seine Gründe haben, wenn seit Brahm's Requiem in Deutschland kaum Töne angeschlagen wurden, die Gemeingut der ganzen fühlenden Welt sind. Wenn man die Musik der letzten zwanzig Jahre auf das allgemeine Menschliche untersucht, besteht sie das Examen sehr schlecht.

In den philharmonischen Konzerten (Dirigent Hans Winderstein) hörte man neben einigen ziemlich belanglosen Novitäten, einer Champagner-Ouvertüre von W. von Baussnern und einem geradezu albernen Orchester-Scherzo von Pfitzner, das sich nur als Schülerarbeit erklären würde, das pathetische Doppelkonzert von Liszt, doch in einer Bearbeitung für Klavier und Orchester. Bearbeiter und Spieler war der tüchtige Pianist Burmeister. Ich halte die Idee einer derartigen Übertragung für sehr glücklich, denn bei der völligen Ratlosigkeit der Konzertkomponisten müssen die Liszt-schen Charakterkonzerte immer noch als leuchtende Beispiele dienen, und wenn die zwei anderen Konzerte einen weiteren Bundesgenossen erhalten, so darf man dies nur begrüßen; denn als Doppelkonzert für zwei Klaviere ist das Konzert selten zu hören. Die Bearbeitung schien mir sehr glücklich zu sein, wie auch die Wirkung bedeutend größer war als in der Originalfassung.

Max Reger gab auch dieses Jahr ein eigenes Konzert, das hauptsächlich neue Lieder brachte; die Kammermusikwerke (besonders die Bach- und Beethoven-Variationen) waren bekannt. Was bei der ganzen Liedkomposition Reger's schwer ins Gewicht fällt, sind die vielen schwachen, sehr oft kindischen Texte, von denen sich Reger allem nach angezogen fühlt. Man stößt im Grunde genommen auf eine Backfischliteratur, wenn man etwa 30 bis 40 Lieder durchgeht, und das muß selbstverständlich seine Wirkung auch auf die Musik ausüben. Es ist so wenig Männliches in diesen Liedern zu finden, es handelt sich selten um bedeutende Gemütszustände, es sind im Grunde genommen Sächelchen, die man sich mit dem Gedanken ansieht, wieder zu vergessen, um für Wichtigeres Raum zu haben. Reger steht in dieser Beziehung nicht allein da. Auch Männer wie R. Strauß machen sich keine starken textlichen Skrupel. Daß z. B. besonders diese subalternen Schatz- und Schmatzlieder eines Bierbaum u. a. so massenhaft in Musik gesetzt werden, ist kein gutes Zeichen für die Bildung unserer Musiker. Charakteristisch ist ferner, daß gerade solche Lieder von den Konzertsängern gesungen werden, was aber zur Folge hat, das bedeutende, kompliziertere Lieder eines Schubert selten noch gut zu hören sind; die Sänger haben durch die tifteligen, auf eine Pointe losarbeitenden, modernen Liederchen vielfach verlernt, wirklich bedeutende Lieder

vorzutragen, das Publikum aber verlernt dadurch wieder den nötigen Maßstab für bedeutende Gesänge. So war es z. B. einer unserer besten Liedersängerinnen, Frau Lula Mysz-Gmeiner, nicht gegeben, für Gesänge wie »Die junge Nonne« den geeigneten Vortrag zu finden, das Publikum dagegen zeigte sich vollständig zufrieden. Unter diesen Verhältnissen leiden besonders auch Männer wie Wolf, von dem am häufigsten kleine Lieder gesungen werden, vor den großen Aufgaben macht man Halt. Daß aber eine Liedliteratur, die sich in Niedlichkeiten erschöpft, keine Zukunft hat, sondern weggefegt wird, sobald ein höherer Zug durch das Musikfühlen geht, scheint mir eine logische Schlußfolgerung zu sein.

Nicht soll unterlassen werden, an Sven Scholander zu denken, der zwei Liederabende gab, von denen der zweite bereits ausverkauft war, als der erste noch nicht einmal stattgefunden hatte. Ich hörte den Sänger letzten Winter, doch ist mir sein Auftreten noch so frisch in Erinnerung, als hätte es gestern stattgefunden. Interessant ist Sven Scholander besonders durch die Vereinigung so verschiedener künstlerischen Qualitäten, die in ihrer Art eine Gesamtkunst präsentieren, die des Volkes. Gesang, Rezitation, Musik auf dem Instrumente, und besonders auch die Mimik wirken hier so ununterbrochen nebeneinander, wobei bald das eine, bald das andere überwiegt, daß man eben hier im engsten Rahmen von einer Gesamtkunst reden kann. Vor allem sieht man an Sven Scholander, der wie ein aus früheren Zeiten in die Gegenwart verschlagener Volkssänger anmutet, auf wie einfache und schlagende Weise sich das Volk mit Kunst versorgte. Denn Originale wie Scholander, von denen keine Musik- und Literaturgeschichte meldet, hat es in früheren Zeiten sicher oft gegeben. Was Scholander da und dort aus seiner Laute herausholt, ist geradezu unglaublich, z. B. das Läuten der großen Glocke in einem der Fredmans Lieder bleibt einem immer im Gedächtnis.

Über die Aufführungen des Riedel- und des Bachvereines, der Société de concerts des instruments anciens ein ander Mal. A. Heuß.

Paris. Ainsi que je le disais le mois dernier, il se produit ici un mouvement extraordinaire en faveur de Beethoven, dans lequel il faut bien voir autre chose qu'une question de mode. Les admirables soirées de M. Edouard Risler, à la salle Pleyel, en sont une preuve évidente; quand je dis la salle, je me trompe; il faudrait presque dire la maison Pleyel tout entière, car non-seulement les salons qui entourent l'estrade et cette estrade elle-même sont garnis, sans une place vide, mais jusqu'aux couloirs regorgent d'auditeurs fervents qui n'ont pu trouver à se caser dans les salles mêmes. De mémoire de dilettante, on ne se rappelle pas avoir vu, dans la vieille maison de la rue Rochechouart, pareille affluence pendant un aussi grand nombre de soirs. Et ce public, attentif, qui arrive avant l'heure fixée pour le commencement de la séance, — chose si rare à Paris, — et qui consent à ne pas s'en aller avant que la dernière note du dernier morceau se soit éteinte dans le silence recueilli, ce public, extraordinaire, n'est évidemment pas un public tel qu'en firent courir naguère les auditions wagnériennes. C'est un auditoire recueilli, uni dans un même sentiment de piété et d'amour pour la grande âme dont le génial interprète Edouard Risler a, par un privilège unique peut-être à notre époque et dans notre pays, saisi toutes les joies, toutes les douleurs, et jusqu'aux plus secrètes pensées. Je suis certain que, dans quelques années tous, ceux qui auront communié en Beethoven dans ces soirées inoubliables, s'en souviendront avec émotion, et s'y reporteront comme vers une époque de leur existence où ils auront joui des plus pures et des plus grandes émotions musicales. Pour parler comme il conviendrait de cette audition des *32 Sonates* de Beethoven, jouées dans leur ordre chronologique et avec une fidélité qui tient de la divination, de l'inspiration dans le sens le plus élevé du mot, il me faudrait reproduire les excellentes notices que notre collègue de l'IMG., M. Charles Malherbe, a écrites avec son érudition accoutumée[1]; demander à l'artiste incomparable les secrets de son interprétation, et le commentaire, mesure par mesure, de ces œuvres qu'il possède comme personne. Ici, je ne puis qu'enregistrer la perfection et l'intelligente de son jeu, la sûreté prodigieuse de sa

1) M. Malherbe publiera incessamment ces notices une brochure qui sera comme l'histoire de la Sonate dans l'œuvre de Beethoven.

mémoire (qualité secondaire en l'occurrence) et la précision impeccable, qui n'exclut pas l'interprétation la plus personnelle qui soit, en même temps que la mieux d'accord avec l'esprit de Beethoven. J'ajouterai que les soirées de M. Risler ont attiré, outre un public immense, outre le plus grand nombre des critiques musicaux parisiens, que l'on voit peu d'ordinaire aux concerts de musique de chambre, la plupart des pianistes, et que ce gens irritabile des confrères loue également le génial artiste.

Sans attirer à un tel point la curiosité, les «Soirées d'art» du Quatuor Capet, qui sxécute le cycle entier des Quatuors de Beethoven, remportent, pour leur année de début, un succès bien caractérisé, et qui ne fera que s'accroître, sans nul doute. Les quatre artistes, MM. Capet, Tourret, Bailly et Hasselmans peuvent se classer des maintenant parmi nos meilleurs quatuors par leur interprétation respectueuse de l'œuvre de Beethoven qu'ils ont eu le courage de faire entendre, les premiers à Paris, dans son intégrité. S'il est un repoche, cependant, que l'on peut adresser à M. Capet et à son quatuor, comme, en général à tous les quatuors français, c'est de donner ou de laisser prendre au soliste, soit au premier violon, soit à l'un des autres instruments lorsqu'il chante une une mélodie, motif, une importance exagérée, qu'il ne doit prendre que si l'auteur l'y invite expressément. Or, ces invitations à jouer le rôle d'instrument solo, sont des plus rares dans l'œuvre de Beethoven, si même elles existent quelque part. Le quatuor beethovénien doit être traité comme une œuvre d'orchestre, où chaque instrument a son rôle à remplir, fidèlement et sans chercher à prendre une place prépondérante, quelque soit l'importance du chant qui peut lui être confié momentanément. Sauf eette réserve, on ne peut que louer l'interprétation des Quatuors de Beethoven par MM. Capet, Tourret, Bailly et Hasselmans. Aux mêmes séances, des mélodies ont été chantées par Mmes. Raunay, Jeanne Leclerc, Gaétane Vicq, etc. et différentes œuvres de piano exécutées par MM. Lazare Lévi, Léon Moreau, etc.

Aux Concerts-Colonne, l'exécution du Cycle des œuvres de Beethoven c'est poursuivi jusqu'au dimanche 17 décembre: à côté des neuf Symphonies, M. Colonne a fait entendre des fragments de Prométhée, du Roi Etienne, des Ruines d'Athènes, avec le même succès qu'aux précédents concerts. M. Sarasate a exécuté le Concerto pour violon. Parmi les œuvres modernes, on a particulièrement goûté le prélude de l'Enfant-roi, de M. Alfred Bruneau, joué deux fois, le prélude de Fervaal, de M. Vincent d'Indy, le Poéme lyrique sur le Livre de Job, de M. Rabaud. Moins heureux a été M. Max d'Olonne, avec Dans la Cathédrale.

Beaucoup plus éclectiques que par le passé, les Concerts Lamoureux-Chevillard ont donné aussi plusieurs œuvres nouvelles: Soleil couchant, de M. Lefèvre-Derodé, trois mélodies de M. Jean Gay, Quasimodo, de M. Casadesus (d'après Notre-Dame de Paris), à côté de l'Après-midi d'un Faune, le prélude de M. Debussy au célèare poëme de Mallarmé, du prélude de Messidor, de M. Bruneau, de l'ouverture de Balakireff, Russia, des Eolides, de César Franck, de la Reformation-Symphonie, de Mendelssohn, et du Concerto de Rimsky-Korsakoff, joué par le parfai pianiste Ricardo Viñes, du Capriccio espagnol du même auteur, etc. A noter une exécution de l'ouverture de Léonore No. 3, fort défectueuse, où l'orchestre a transformé le tempo rapide en un prestissimo, fort bien fait pour permettre d'apprécier une virtuosité incomparable, mais en contradiction manifeste avec les intentions de Beethoven. L'orchestre Chevillard pourrait méditer de temps en temps l'adage: le mieux est l'ennemi du bien. Sa dernière séance était dirigée par M. Safonoff, le nouveau directeur du Conservatoire de Moscou. Le programme se composait de quatre numéros seulement: Sixième Symphonie, en ut mineur, de A. Glazounoff, Eine kleine Nachtmusik, de Mozart, quintette exécuté par tous les instruments à cordes, Concerto pour violon, de Beethoven, par Mlle Luboschitz, dont la virtuosité a été fort appréciée et l'interprétation généralement critiquée; enfin l'ouverture-fantaisie de Roméo et Juliette, de Tchaïkowsky, dont la place eût été plutôt au début du concert. M. Safonoff, dont la direction, très appréciée de ses exécutants, a reçu l'accueill le plus chaleureux de la part du public, auquel il révélait la belle œuvre de Glazounoff.

Le concert du 24 décembre, dans lequel on entendit K. Van Dyck, actuellement

à Paris, n'était composé que de fragments de œuvres wagnériennes. Cependant, M. Colonne dirigeait au Châtelet un programme de circonstance: fragments de Rédemption (C. Franck), de la Nuit de Noël (Saint-Saëns), de la Suite en ré (Bach), de l'Enfance du Christ (Berlioz), enfin, l'Alleluia du Messie (Händel), que précedait la première audition aux Concert-Colonne, du Requiem de M. G. Fauré.

J.-G. Prod'homme.

Stuttgart. Der neue Singverein unter der Leitung von Prof. Seyffardt führte uns als Hauptnummer seines ersten Abonnementkonzertes am 30. Nov. das schon in einigen deutschen Städten mit Erfolg gegebene Chorwerk »Das neue Leben« von Wolf-Ferrari vor. Das Textbuch, in wohlgelungener deutscher Übersetzung von Steinitzer, basiert auf dem »La vita nuova« betitelten Büchlein Dante's, in welchem er seine Jugendliebe und den Schmerz über den Tod der Geliebten schildert (Dante und Beatrice). Die Anlage ist zweiteilig mit einem Prolog und einem Intermezzo und verteilt sich auf Chöre (gemischte und Knabenchöre), Sopran- und Baritonsoli, welch letzteren der Hauptteil der Dichtung zufällt. Der übrige musikalische Apparat umfaßt Orchester, Orgel und Klavier. Die Komposition ist nun allerdings etwas ungleichmäßig, einerseits geht echte tiefe Empfindung Hand in Hand mit dem reichen Gefühlsleben der Dichtung, anderseits finden sich rein äußerliche Effekte, wie die Vision mit dem Erdbeben im zweiten Teil und die Anwendung von Glockengeläute, ähnlich wie im »Parsifal«, woran auch die Knabenchöre gemahnen, ohne jene weihevolle Stimmung zu erreichen. Als sehr schön sind hervorzuheben der Engelreigen im ersten Teil und das von Klavier und Harfe allein ausgeführte Präludium im Intermezzo. Interessant sind die schwierigen, merkwürdige Stimmung erzeugenden Holzbläsersätze, die Chöre sind mehrfach in großen Zügen gehalten, im allgemeinen versteht es der Komponist recht wohl, in feiner Weise mit den orchestralen Klangfarben zu malen und prächtige Massenwirkungen zu erzielen, ohne jedoch den Hörer wirklich zu packen und zu erschüttern. Die Aufnahme des Werkes war auch hierorts sehr günstig. Die Sopran- und Baritonsoli lagen bei Frau Tester-Stuttgart und Kammersänger Büttner-Karlsruhe in besten Händen. — Eine weitere beachtenswerte Novität lernten wir in dem am 7. Dez. stattgefundenen vierten Abonnementkonzert der Kgl. Hofkapelle kennen, eine C-moll Sinfonie von Carl Bleyle, einem geborenen Stuttgarter und Schüler Prof. Thuille's in München. Der noch jugendliche Komponist zeigte mit diesem ersten größeren Orchesterwerke ein vielversprechendes Talent und bemerkenswerte Erfindungsgabe, verbunden mit Temperament und feinsinniger Beherrschung der Instrumentationstechnik. Etwas übertrieben scheint noch das Bestreben nach aparten Klangwirkungen, vor allem die Liebe zum übermäßigen Dreiklang, der seine schöne Wirkung verliert, wenn er allzu oft kommt. Hoch anzurechnen ist die strikte Durchführung der alten Sinfonieform in Verbindung mit den modernen Errungenschaften in Harmonik und orchestraler Kombination. Andante und Scherzo sind nach Form und Inhalt trefflich gearbeitet. Wenn das jugendlich überschäumende Element sich gelegt haben wird, dürfte von dem hochbegabten Komponisten noch manches Wertvolle zu erwarten sein. Hofkapellmeister Pohlig errang dem Werke durch ausgezeichnete Vorführung einen starken Erfolg. Wie verlautet, soll es demnächst auch in Frankfurt a. M. aufgeführt werden.

Otto Buchner.

Aufführungen älterer Musikwerke.

Dall' Abaco: Sonate F-dur f. 3 Viol., Vcell. u. Klav. (Prag, Konservatorium).

Arcadelt: Ave Maria f. gem. Chor (Mainz, Liedertafel; Wiesbaden, Verein d. Künstler u. Kunstfreunde).

Ariosti: Sonatine für Quinton. (Duisburg usw., Société de conc. des instr. anciens).

Astorga: Arie »Morir vogl'io« (Regensburg, Musik-Verein, Frl. T. Koenen.)

Bach, F.: Kein Hälmlein wächst auf Erden (Goslar, Mus. Verein, Frl. A. Jungren).

Bach, Joh. Christ.: Sinfonie G-moll (Dresden, Mozart-Verein). — Sonate f. Vcell. u. Klavier (Dresden, Mozart-Verein, J. Smith u. P. Sherwood).

Bach, Joh. Seb.: Arien: a) Sopran-Arien: Die Armen will der Herr umarmen a. d. Kantate »Ärg're dich, o Seele, nicht« (Magdeburg, St. Johanniskirche, Frl. A. Jungren). — Erbarme dich, mein Gott a. d. Matthäuspassion (Berlin, St. Marienkirche, Frl. E. Krau-Bewert). — Ich wünschte mir den Tod (Berlin, Ev. Garnison-Kirche, Frl. K. Becker). — Komm in mein Herzenshaus a. »Ein' feste Burg« (Dresden, Vesper in der Kreuzkirche, Frl. M. Mehrtens). — Patron, das macht der Wind a. »Phoebus und Pan (Brünn, Frl. H. Staegemann; Dessau, Hofkapelle, Fr. R. Ettinger). — Seufzer, Tränen, Kummer, Not a. d. Kantate »Ich hatte viel Bekümmernis« (Meiningen, Singverein, Frl. H. Fleischhauer). — b) Alt-Arien: In deine Hände befehl' ich meinen Geist a. d. Kantate »Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit« (Meiningen, Singverein, Frl. T. Canstatt). — Buß und Reu a. Matthäus-Passion (Essen, Evang. Kirchenchor, Frl. O. Müller-Brüggemann). — c) Baßarien: Herr, wie du willt a. d. gleichn. Kantate (Berlin, A. Harzen-Müller). — Ich will den Kreuzstab a. d. gleichn. Kantate (Berlin, A. Harzen-Müller, St. Marienkirche). — Schlummert ein, ihr matten Augen a. »Ich habe genug« (Berlin, St. Marienkirche, A. Harzen-Müller; Ev. Garnisonkirche, derselbe; Basel, Allgem. Musikgesellschaft, Cruz-Frölich; Metz, Konzert-Verband, Prof. A. Dressler). — Einstimmige Lieder: An der Krippe zu Bethlehem (Dortmund, Petrikirche, Frau Cahnbley-Hinken). — Bist du bei mir (Frankfurt a. M., Ev. Verein f. Kirchengesang, Frau H. Martin). — Eins ist not (Frankfurt a. M., Ev. Verein f. Kirchengesang, Frau H. Martin). — Gib dich zufrieden (Duisburg, Vereinigte kathol. Kirchenchöre). — Komm süßer Tod (Berlin, St. Marien-Kirche, Frau M. Dreyer-Wolff; Magdeburg, St. Johanniskirche, Frl. A. Jungren; Frankfurt a. M., Ev. Verein f. Kirchengesang, Frau H. Martin). — Liebster Jesu, wo bleibst du so lange (Berlin, St. Marien-Kirche, Frau M. Dreyer-Wolff; Biebrich a. Rh., Ev. Kirchengesangverein, Frl. M. Wiemann; Merseburg, Geistl. Vokal-Konzert). — Vergiß mein nicht (Merseburg, Geistl. Vokal-Konzert). — Warum betrübst du dich meine Seele (Frankfurt a. M., Ev. Verein f. Kirchengesang, Fr. H. Martin). — Kirchen-Kantaten: Bleib' bei uns, bearb. v. R. Franz (Flensburg, Marienkirche; Laibach, Philharm. Gesellschaft; [Anfangschor Magdeburg, St. Johanniskirche). — Der Himmel lacht, die Erde jubilieret (Leipzig, Bach-Verein). — Ein' feste Burg ist unser Gott (Meiningen, Singverein; Mainz, Liedertafel). — Gleich wie der Regen und Schnee vom Himmel fällt (Köln, Konzert-Gesellschaft). — Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (Essen, Evang. Kirchenchor). — Halt im Gedächtnis Jesum Christ (Aachen, 2. Städt. Abonnements-Konzert). — Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben (Leipzig, Bach-Verein). — Herr Gott, dich loben alle wir (Biebrich a. Rh., Ev. Kirchengesangverein). — Herr, wie du willt (Paris, Société J. S. Bach. — Ich will den Kreuzstab gerne tragen (Goslar, Musik. Verein). — Ihr werdet weinen und heulen (Meiningen, Singverein). — Jesu, der du meine Seele (Osnabrück, Musikverein; Aachen, 2. Städt. Abonnements-Konzert). — Lobe den Herrn, den mächtigen König (Altona, Singakademie). — Meinen Jesum laß ich nicht (Leipzig, Kirchenmusik in der Thomaskirche). — Lobet Gott in seinen Reichen (Aachen, 2. Städt. Abonnements-Konzert). — Nun ist das Heil (Dresden, Martin Luther-Kirche). — O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe (Mainz, Liedertafel). — O Jesu Christ, mein's Lebens Licht (Essen, Evang. Kirchenchor; Meiningen, Singverein). — Schlage doch gewünschte Stunde f. Alt (Berlin, Ev. Garnisonkirche, Frau L. Klosseck-Müller; Mainz, Liedertafel, Frau A. P. Haan-Manifarges; Osnabrück, Musikverein, Frl. E. Schünemann). — Selig ist der Mann f. Sopran u. Bass (Leipzig, Bach-Verein). — Wachet auf, ruft uns die Stimme (Aachen, 2. Städt. Abonnements-Konzert; Leipzig, Kirchenmusik in der Nikolaikirche). — Wachet, betet, seid bereit allezeit (Köln, Konzert-Gesellschaft; Braunschweig, Schrader'scher a cappella Chor). — Wer weiß, wie nahe mir mein Ende (Kopenhagen, Caecilien-Verein; [Rezitativ, Arie u. Schlußchoral] Altona, Motette St. Petrikirche). — Wie schön leuchtet der Morgenstern (Leipzig, Bach-Verein). — Wir danken dir Gott (Nördlingen, Chorverein). — Weltliche Kantaten: Der Streit zwischen Phoebus und Pan (Berlin, Philharm. Chor; Köln, Konzert-Gesell-

schaft). — Messen: H-moll (Darmstadt, Musik-Verein; München, Musikalische Akademie). — Motetten: Jesu meine Freude, 5st. (Hamburg, Caecilienverein). — Ich lasse dich (Leipzig, Thomanerchor). — Komm, Jesu, komm (Lübeck, Veinigung für kirchl. Chorgesang; Halle, Berliner Domchor). — Singet dem Herrn ein neues Lied (Wien, Gesellschaft d. Musikfreunde, Singverein). — Weihnachts-Oratorium (Berlin, Singakademie; Dortmund, Musikverein; Friedberg i. H., Musikverein; Gotha, Musikverein; Wien, Evang. Singverein (»Jauchzet, frohlocket« u. »Ach, mein herzliebes Jesulein«) Gera, Musikal. Verein). — Instrumentalmusik: Adagio aus d. H-moll-Sonate für Violine und Orgel (Berlin, St. Marien-Kirche, Frau B. Becker-Samolewska). — Brandenburgische Konzerte Nr. 1 F-dur (Paris, Société J. S. Bach). Nr. 2 F-dur (Köln, Konzert-Gesellschaft). Nr. 3 G-dur (Dessau, Herzgl. Hofkapelle; München, Musik. Akademie; Düsseldorf, Städt. Musik-Verein). Nr. 5 D-dur (Essen, Musikalische Gesellschaft; London, Symph. Concerts J. Wood; Mainz, Städt. Abonnementskonzerte). — Klavierkonzert F-dur (London, Grace Sunderland). — Ouverture D-dur f. Orchester (Köln, Konzert-Gesellschaft). — Sinfonia aus d. Kantate »Am Abend aber desselbigen Sabbats« (Gotha u. Jena, Meininger Hofkapelle). — Suite für Orchester Nr. 4 D-dur (Leipzig, 1. Gewandhauskonzert; Dresden, Mozart-Verein; Kassel, Kgl. Theaterorchester). — Trio C-dur f. 2 Viol. u. Pfte. (London, King Cole Club) — Violinkonzert A-moll (Breslau, Orchesterverein, Hr. F. Berber; Wien, Konzert-Verein, Hr. R. Zeiler).

Bach, Phil. Em.: Trio, G-dur f. 3 Viol., Vcell. u. Klav. (Prag, Konservatorium).

Bennet: Madrigal »Fließet dahin, ihr Tränen« (Posen, Chorgesangverband).

Bernhard, Joh.: Fuge D-dur f. Orgel (Zwickau, Histor. Orgelvortrag Herr P. Gerhardt).

Böhm, Georg: Orgelchoral »Allein Gott in der Höh sei Ehr« (Leipzig, Motette Thomaskirche). — »Es kommt ein Schiff geladen« (Leipzig, Motette Thomaskirche).

Borghi, J. B. (1740): Dritte Sonate in A-dur f. Viola d'amour u. Kontrabaß (Duisburg, Regensburg, Leipzig usw., Soc. de concerts des instr. anciens). — Tambourin (Dieselbe).

Bruni (1759): Zweite Sinfonie in A-dur f. Streichinstr. u. Clavecin (Duisburg, Regensburg, Leipzig usw., Soc. de concerts des instr. anciens).

Buxtehude: Ciacona in E-moll f. Orgel (Brünn, Deutsches Haus, Hr. O. Burkert). — Concerto da chiesa (London, Sunderland u. Thistleton Konzert). — Passacaglia f. Orgel (Brünn, Deutsches Haus, Hr. O. Burkert). — Präludium und Fuge Fis-moll f. Orgel (Posen, Deutsche Gesellschaft, Hr. K. Straube). — Toccata F-dur f. Orgel (Dortmund, Synagoge, Hr. C. Holtschneider).

Caldara: Aria »Come raggio di sol« (Leipzig, Frl. K. Hennig-Zimdars).

Casciolini, Claudio: Veni creator spiritus (Altona, Motette Kreuzkirche, Motette Friedenskirche).

Cherubini: Requiem in C-moll (Brandenburg, Steinbeck'sche Singak.; Quedlinburg, Allgem. Gesangverein). — Zwei 3st. Canons (Essen, Frauenchor).

Christoph, Joh.: Präludium und Fuge Es-dur f. Orgel (Zwickau, Histor. Orgelvortrag, Hr. P. Gerhardt).

Couperin: Le carillon de Cythère f. Clavecin (Duisburg, Leipzig usw., Société de conc. des instr. anciens).

Demant, Chr.: Annalein (Berlin, Barth'sche Madr.-Ver.).

Dittersdorf: Streichquartett Es-dur (Lüdenscheid, 2. Kammermusik-Konzert).

Doles: Motette »Eine feste Burg«, 1. Teil (Leipzig, Thomanerchor).

Dragonetti: Variations fantastiques sur un thème de Paisiello f. Kontrabaß (Duisburg, Leipzig usw., Société de conc. des instr. anciens).

Durante: Arie »Danza, danza« (Regensburg, Musik-Verein, Frl. T. Koenen).

Eccard: Hochzeitslied, 5st. (Posen, Chorgesang-Verband). — Weihnachts-Motette (Amsterdam, A cappella-Chor).

Fasch: Trio G-dur f. 3 Viol., Vcell. u. Klav. (Prag, Konservatorium).

Filtz, Anton: Sinfonie périodique A-dur (Prag, Konservatorium).

Franck: Christnacht f. Männerchor (Ratzeburg, Seminarchor).

Frescobaldi, Passacaglia f. Orgel (Altona, Motette Kreuzkirche).

Friderici (1623): Drei gute Dinge für Chor (Bitterfeld, Kantoreigesellschaft).

Friedrich II.: Flötensonate C-dur (Kiel, Hrn. K. Michael u. C. Warncke).

Gabrieli, A.: Beati omnes (Dresden, Vesper Kreuzkirche). — Beata es (Amsterdam, A cappella-Chor). Agnus Dei a. Missa brevis (Altona, Motette Petrikirche; ebenda, Motette Christianskirche).

Gabrieli, G.: O Domine Jesu Christe (Berlin, Barth'sche Madr.-Ver.).

Gallus: O salutaris hostia, gem. Chor (Laibach, Philh. Gesellschaft).

Gastoldi: An hellen Tagen (Posen, Chorgesangverband). — Amor im Nachen (ebenda).

Gibbons: Motette »Allmächtiger, allbarmherziger Gott« (Altona, Motette Kreuzkirche; ebenda, Motette St. Petrikirche).

Gluck: Iphigenie in Aulis (Wien, Wiener Singakademie). — Orpheus, 2. Akt (Brandenburg, Steinbeck'sche Singakademie). — Arie »Spiagge amate« (Goslar, Mus. Verein, Frl. A. Jungren). — Trio A-dur f. 3 Viol., Vcell. u. Klav. (Prag, Konservatorium).

Gordigiani: E lo mio amor è andanto (Leipzig, Frl. M. Geyer).

Haiden, H. Chr.: Mach' mir ein lustiges Liedelein (Berlin, Barth'sche Madr.-Ver.).

Adam de la Hâle: Minnelied (Lübeck, Lehrergesangverein).

Hammerschmiedt: Motette »Mir hast du Arbeit gemacht« (Altona, Motette St. Petrikirche).

Händel: Arien: Ah mio cor, schernito sei (Leipzig, Eduard Gastoné). — Arioso »Dank sei dir, Herr« (Mühlhausen, Ressource, Frau G. Fischer). — Szene a. L'Allegro, il Pensiero ed il Moderato (Lübeck, Verein der Musikfreunde). — Si, parlate ha un Dio nel sogno a. Sosarme (Freiburg, 2. Symphonie-Konzert, Hr. P. Reimers). — Belsazar (Basel, Gesangverein). — Judas Makkabäus (Cöthen, Verein f. Pflege kirchl. Tonkunst), bearb. v. Fr. Chrysander (Mannheim, Musikverein). — Messias (Elberfeld, Konzertgesellschaft; Mühlheim a. R., Gesangverein), bearb. v. Fr. Chrysander (Leipzig, Riedel-Verein). — Saul und David bearb. v. Fr. Chrysander (Barmen, Konzertverein-Volkschor). — Instrumentalmusik: Concerto grosso No. 2 F-dur, bearb. von Kretzschmar (Laibach, Philharm. Gesellschaft; Osnabrück, Musikverein). — Concerto grosso No. 5 (Lübeck, 3. Symphonie-Konzert). — Concerto grosso Nr. 10, D-moll (Leipzig, 3. Gewandhaus-Konzert; Frankfurt a. M., Kaim-Konzert). — Concerto grosso A-moll (Wien, Konzert-Verein). — Doppelkonzert, F-dur, f. Blasinstrumente u. Streichorch. (Mannheim, Musik. Akademie). — Konzert, D-dur, f. Streichorchester bearb. v. Kogel (Lübeck, Verein d. Musikfreunde; Anvers, Société royale de Zoologie; Nancy, Konservatorium). — Konzert f. 2 Violinen, Streichorchester u. Cembalo (Osnabrück, Musikverein). — Ouverture G-dur f. Orch. (Dortmund, Philharm. Orchester; Magdeburg, Städt. Orchester). — Sonate f. Oboe u. Klav. (Aachen, Société de musique de chambre p. instr. à vent). — Sonate No. 6 E-dur f. Violine (London, Sunderland u. Thistleton). — Sonata da camera (f. Orgel bearb. v. Francke) (Altona, Motette Christuskirche). — Triosonate (Kiel, Konzert zur Pflege alter Kammermusik). — Tema con Variazioni f. Pfte. (Mühlhausen, Alfred Reisenauer Musikverein; Zürich, Tonhalle, Frl. A. Eisele).

Hassler: Feinslieb du hast mich g'fangen (Basel, Frankfurter Vokal-Quartett). — Ach weh' das Leiden, 5st. (Posen, Chorgesangverband). — Unter alln auff diser erden a. »Lustgarten 1601« (Leipzig, 10. Gewandhaus-Konzert, Thomanerchor). — Deus noster refugium (Leipzig, Thomanerchor).

Hausmann, V.: Mit Seufzern und mit Klag' (Berlin, Barth'sche Madr.-Ver.).

Haydn, J.: Ariadne auf Naxos (Dresden, Mozart-Verein; Leipzig, 6. Gewandh.-Konzert). — Das Echo f. 4 Viol. u. 2 Vcell. (Dresden, Tonkünstler-Verein). — Jahreszeiten (Augsburg, Oratorien-Verein; Eickel-Wanne, Musikverein; Düsseldorf, Städt.

Musik-Verein; M.-Gladbach, Städt. Gesangver. Caecilia; Witten, Musikverein; Elbing, 2. Sinfonie-Konzert). — Konzert für Tenorgeige, bearb. v. T. Ochs (Bielefeld, Festkonzert d. Städt. Orchesters). — Motette »Du bist's« (Hamburg, Konservatorium, 2. Prüfungskonzert). — Drei Gesangsquartette mit Klavierbegltg. a) Der Greis. b) Die Harmonie in der Ehe. c) Die Beredsamkeit (Jena, 2. Akad. Konzert). — Die Schöpfung (Berlin, Schillertheater; Frankfurt a. M., Rühl'scher Gesangverein). — Schäferlied f. Sopran (Leipzig, 7. Gewandhaus-Konzert, Frau A. Dolores).

Heinrich, Joh.: Choralvorspiel »Erbarm dich mein« f. Orgel (Zwickau, Hist. Orgelvortrag Hr. P. Gerhardt).

Homilius: Magnificat (Dresden, Vesper in der Kreuzkirche).

Jannequin, Cl.: Au ioly ien du pousse avant (Berlin, Barth'sche Madr.-Ver.).

Isaac: Innsbruck, ich muß dich lassen, bearb. v. H. Sitt (Berlin, Erk'scher M.-G.-V.; Erfurt Männer-G.-V.; Ratzeburg, Seminarchor).

Orlando di Lasso: Bußlied 4st. »Aus meiner Sünden Tiefe« (Kopenhagen, Caecilia). — Echo (Berlin, Barth'sche Madr.-Ver.). — Gallans (Berlin, Barth'sche Madr.-Ver.).

Leclair: Concerto D-dur f. Violine, Viola u. Pfte. (London, Sunderland u. Thistleton). — La belle villageoise (Niagara Falls, Miß Ehlers Konzert Zielinski).

Lotti: Dies irae (Hannover, Marktkirche).

Lully: Liebe droht auf allen Wegen, a cappella (Osnabrück, Musikverein). — Tanzlied, a cappella (Ebenda).

Malder, Pierre (1724—1768): Sinfonie B-dur (Prag, Konservatorium).

Marenzio, Luca: Solo e pensoso (Berlin Barth'sche Madr.-Ver.). — Liebeswonne (Posen, Chorgesangverband).

Martini: Plaisir d'amour f. Viola d'amore (Duisburg, Société de conc. des instr. anciens; Metz, Musik-Verein).

Meinardus: Schönster Jesu f. Bar. (Tönning, Kirchenkonzert Hr. Harzen-Müller; Flensburg, Marienkirche, derselbe; Apenrade, Kirchenkonzert, derselbe).

Michael, Joh.: Choralvorspiel »Wenn mein Stündlein vorhanden ist« (Zwickau, Histor. Orgelvortrag Hr. P. Gerhardt).

Milandre (1770): Menuett f. Viola da Gamba (Metz, Musik-Verein).

Molinari, Simon (um 1600): Motette »Zwei Seraphe« (Altona, Motette Hauptkirche, Motette Friedenskirche).

Molique: Flötenkonzert D-moll (Sondershausen, Konservatorium).

Monro, George: My lovely Celia, altengl. Lied (Wiesbaden, Ver. d. Künstler u. Kunstfreunde, Frl. M. Muenchhoff).

Monteclair: Ballette-Divertissement f. Streichinstr., Clavecin u. Tambourin (Leipzig, Duisburg, Regensburg etc. Soc. de concerts des instr. anciens).

Morley: Frühling umstrahlt ihr Antlitz zart, bearb. v. M. Reger (Berlin, Erk'scher M.-G.-V.). — Die vier Jahreszeiten (Posen, Chorgesangverband). — Heller Pfeifen lust'ger Klang (Leipzig, 10. Gewandhaus-Konzert, Thomanerchor).

Mouret (1682): Divertissement (Regensburg, Soc. de concerts des instr. anciens).

Mozart: Ave verum (Aachen, 3. städt. Abonnements-Konzert; Altona, Motette St. Johanniskirche; Bern, Musikgesellschaft; Frankfurt a. M. Caecilien-Verein; Hanau, Oratorienverein). — Kantate »Die ihr des unermeßlichen Weltalls Schöpfer ehrt« (B.-Baden, München, Frl. T. Koenen). — Litaniae de venerabili altaris sacramento (Frankfurt a. M., Cäcilien-Verein, Hanau, Oratorien-Verein). — Offertorium de venerabili sacramento (Frankfurt a. M. Cäcilienverein). — Konzert f. Quinton, Viola d'amour, Viola da gamba, Contrabasso e Clavicembalo (Duisburg, Soc. de conc. des instr. anciens). — Konzertantes Quartett f. Blasinstrumente (Meiningen u. Pößneck, Herzogl. Hofkapelle; Ulm, Liedertafel). — Maurerische Trauermusik (Gießen, Konzert-Verein). — Laudate Dominum (Metz, Musik-Verein). — Arie »Mia speranza adorata« (Leipzig, 3. Philh. Konzert Winderstein, Frl. M. Münchhoff). — Notturno f. 4 Orchester (Essen, Musikal.-Gesellschaft; Bückeburg, Fürstl. Hofkapelle). — Requiem in D-moll (Freiburg i. Br., Musikverein; Hanau, Oratorien-Verein; Gießen, Konzert-Verein). — Serenade f. Blasinstrumente in C-moll (Osnabrück, Musikverein). — Zwei musikalische Scherze

f. dreist. Frauenchor a) Musikalisches A-B-C., b) Liebchen ich komm mit der Zither (Essen, Frauenchor).

Muffat, Georg: Passacaglia G moll für Orgel (Posen, Deutsche Gesellschaft, Hr. K. Straube).

Nardini: Adagio u. Larghetto für Violine solo (Chemnitz, Kirchenchor St. Jacobi, Hr. H. Meier).

Ott, Joh.: Leichte Wahl, altd. Lied für Sopran (Wiesbaden, Verein d. Künstler u. Kunstfreunde).

Pachelbel, Joh.: Ciaconna D moll für Orgel (Posen, Deutsche Gesellschaft, Hr. K. Straube).

Paisiello: Arietta »La Zingarella« (Straßburg, Liederabend Frl. T. Koenen; Leipzig, Liederabend, Fr. K. Hennig-Zimdars). — Rez. u. Kavatine a. Proserpine »Déserts ecartés« (Leipzig, 7. Gewandhaus-Konzert, Fr. A. Dolores).

Palestrina: Adoramus te Christe (Merseburg, Geistl. Vokal-Konzert). — Hodie Christus natus est (Elberfeld, Gemischter Chor). — Missa Papae Marcellae [Kyrie u. Gloria] (Duisburg, Vereinigte Kirchenchöre). — Missa Dies sanctificatus (Amsterdam, A cappella-Chor). — Motette »Tu es Petrus« (Altona, Motette Friedenskirche; Motette Hauptkirche). — Ecce, quomodo moritur (Wiesbaden, Verein d. Künstler u. Kunstfreunde). — Pfingstmotette (Halle, Berliner Domchor).

Paradisi, P. (1710—1792): Arietta »M'ha presa alla sua ragna« (Essen, Frau L. Hadenfeld im Frauenchor).

Pergolesi: Se tu m'ami (Regensburg u. Straßburg, Liederabend Frl. T. Koenen; Leipzig, Frl. M. Geyer).

Praetorius: Weihnachtslied »Geborn ist der Emanuel« 4 st. (Kopenhagen, Caecilia).

Purcell: Allemande, Sarabande, Cebell f. Streichorchester (Laibach, Philharm. Gesellschaft).

Rameau: Ballett-Suite a. »Les fêtes d'Hébé« (Krakau, Harmonie). — Trio in A-dur (Niagara Falls, N. Y., Zielinski-Trio).

Reichardt: Die Macht d. Gesanges f. gem. Chor (Breslau, Bohn'scher Ges.-Ver.). — Die Ideale f. gem. Chor (Breslau, Bohn'scher-Ges.-Ver.). — Glückliche Fahrt f. eine Singst. (Ebenda, Frau O. Landsberg). — Hoffnung (Wiesbaden, Verein d. Künstler u. Kunstfreunde, Frl. M. Muenchhoff).

Richter, Fr. X.: Sinfonie A-dur, Op. 4 V (Prag, Konservatorium).

Ritter, Christian (um 1650*): »O amantissime sponse, Jesu«, Kantate f. Sopran mit Streichorch. u. Orgel, bearb. v. R. Buchmayer (Dresden, Mozart-Verein, Frau E. Buff-Hedinger).

Rosselli, F.: Adoramus f. gem. Chor (Wiesbaden, Verein d. Künstler u. Kunstfreunde).

Rosetti: Ach ein kleines Mädchen f. Tenor (Bitterfeld, Kantoreigesellschaft Hr. G. Borchers).

Scandellus (1517—1580): Vom Himmel hoch da komm ich her (Berlin, Barth'sche Madrigal-Ver.).

Scarlatti, A.: Aria »Son tutta duolo« (Leipzig, Hr. Ed. Gastoné). — Pastorale u. Molto Allegro f. Pianoforte (Bern, Musikgesellschaft, Hr. W. Rehberg).

Scarlatti, D.: Pastorale C-moll und Capriccio C-dur (Mühlhausen, Hr. Alfred Reisenauer Musikverein).

Schein: Waldliederlein a) Der kühle Maien, b) Die Nachtigall, c) Viel schöner Blümelein (Bitterfeld, Kantoreigesellschaft).

Schubart: Schwäbisches Bauernlied (Bitterfeld, Kantoreigesellschaft Hr. G. Borchers).

Schulz, J. A. P.: Das Blumenmädchen f. Chor (Bitterfeld, Kantoreigesellschaft).

Schütz: Ehre sei dir, Christe, gem. Chor (Laibach, Philharm. Gesellschaft). — Motette »Was betrübst du dich«, 5 st. m. Orgel (Altona, Motette Hauptkirche; Motette Christianskirche). — So fahr' ich hin, 5 st. (Altona, Motette Christianskirche; Motette Hauptkirche).

Sermisy, Claudin de: Amours (Berlin, Barth'sche Madr.-Ver.).

Spohr: Ouverture »Jessonda« (Dortmund, Philharm. Orchester; Frankfurt a. M., Museums-Gesellschaft). — Oktett op. 32 E-moll (Dresden, Tonkünstlerverein).

Stamitz: Trio C-dur f. 3 Viol., Vcell. u. Klar. (Prag, Konservatorium). — Trio-Sonate f. 2 Viol., Vcell. u. Pfte. (London, Sunderland u. Thistleton-Konzert). — Sinfonie D-dur Op. 3 II (Prag, Konservatorium). — Orchestertrio A-dur, Op. I Nr. 2 (Ratzeburg, Seminarchor). — Orchestertrio E-dur Op. 5 Nr. 3 (Ebenda).

Stephani (1619): Der Kuckuck f. Chor (Bitterfeld, Kantoreigesellschaft).

Stobäus: Ich hab' ein herzlich Freud, 5st. (Augsburg, Konzert Barfüßerkirche).

Sweelinck: Psalm 136 (Berlin, Barth'sche Madr.-Ver.). — Je sens en moy (Berlin, Barth'sche Madr.-Ver.). — Hodie Christus natus est (Leipzig, Motette Thomaskirche).

Tenaglia: Begl'occhi mercè (Leipzig, Frl. M. Geyer). — Aria f. Vcell u. Orgel (Leipzig, Konzert in der Thomaskirche, Hr. J. Klengel).

Vecchi: E tra verdi arbuscelli u. Jo so fenice (Berlin, Barth'sche Madr.-Ver.).

Veracini: Sonate E-moll f. Viol. u. Pfte. (Leipzig, Franz Hegedüs; ebenda, Frl. Cl. Schmidt-Guthaus). — Pastorale f. Sopran (Wiesbaden, Ver. d. Künstler u. Kunstfreunde).

Vitali: Ciaconna f. Viol. solo (Leipzig, Ferencz Hegedüs).

Vittoria: Adoramus te, Christe (Mainz, Liedertafel).

Vivaldi: Concerto f. Flöte u. Pfte. (London, Sunderland u. Thistleton Konzert).

Waelrant: An einem Bächlein, Madrigal (Sondershausen, Konservatorium).

Warren, E. Th.: Dreistimmiger Catch f. Frauenchor (Essen, Frauenchor).

Weber, Bernhard Anselm: Der Schütz f. eine Singst. u. 2 Hörner (Breslau, Bohn'scher Ges.-Ver.).

Zacharias, Caesar: 109. Psalm (Duisburg, Vereinigte kath. Kirchenchöre).

Zumsteg: Der Landmann an die Nachtigall f. Tenor (Bitterfeld, Kantoreigesellschaft, Hr. G. Borchers). — Szene a. Maria Stuart »O Dank, Dank diesen« f. eine Singst. (Breslau, Bohn'scher Ges.-Ver., Frau L. Braniß).

Geistliche Chorgesänge (incerti autores): Hymnus laetabundus (1254). Christ erstanden. 15. Jahrh. (Münchener Handschrift). In dulci jubilo (Münchener Gesangbuch 1586). Nachspiel v. J. S. Bach. (Duisburg, Ver. kath. Kirchenchöre.) Ave Maria zart (1618) f. Sopran (ebenda, Frl. Froesich). In dulci jubilo (13. Jahrh.), ein altes Christmettenliedlein (14. Jahrh.), ain fröhlichs Gesang, f. Sopran u. Orgel bearb. (Duisburg, Frl. Kettling, Konzert, Tonblüten verschiedener Jahrhunderte.)

Vorlesungen über Musik.

Berlin. Prof. Dr. Krebs an einem Händel-Abend im Schillertheater über Händel.

Prof. Dr. Golther-Rostock im »Verein zur Förderung der Kunst«: Die Entstehungsgeschichte von R. Wagner's Tristan.

Prof. Dr. Friedländer im Charlottenburger Hauspflegerverein: C. M. v. Weber als Klavier- und Liederkomponist.

Dr. L. Schmidt im Lyceum des Westens 12 Vorlesungen: Betrachtungen über aktuelle Erscheinungen unseres Musiklebens.

Darmstadt. Dr. Neitzel: Das Wesen der musikalischen Romantik.

Frankfurt a. M. Fritz Schaum in der Mozart-Gedächtnisfeier des »Journalisten- und Schriftstellervereins«: Mozart's Leben und Wirken.

Kopenhagen. Bureauchef Dr. W. Behrend im Matthison-Hansen'schen Konservatorium: Vorträge über Geschichte der Oper (von der ältesten Zeit bis zur deutschen romantischen Oper).

Krakau. Z. Jachimecki über die Entwicklung der Klaviermusik seit J. S. Bach bis heute. (Nicht in Lemberg, wie in voriger Nummer zu lesen war.)

Mannheim. An der 1899 gegründeten »Hochschule für Musik« Kapellmeister Arthur Blass im Wintersemester zwei Vortragszyklen: »Geschichte der Theorie« und

»Geschichte der Tonkunst von Bach bis Beethoven«. Bibliothekar M. Oeser gedenkt im nächsten Jahre zu sprechen über »Mozart«, »Robert Schumann's Verhältnis zur lyrischen und dramatischen Dichtung«, ferner über »Franz Liszt als Schriftsteller«, »Friedr. Hebbel und R. Wagner« und »Das gesetzliche Urheberrecht für Verfasser musikalischer Werke«.

Rom. Enrico Bossi in dem letzthin gegründeten Wagner-Verein über Wagner's Opern von der »Hochzeit« bis zum »Fliegenden Holländer«.

Warschau. Dr. H. Dobrzycki: »Chopin und seine Nationalität«. Der Vortragende machte den Vorschlag, die Überreste des Meisters aus Paris nach Warschau zu überführen.

J. Kotarbinski: »Chopin und polnische Romantik«.

Direktor Baleswaw Domaniewski: Leben und Werke von Zarzycki (1834—1895).

Nachrichten von Hochschulen, Lehranstalten und Vereinen.

Paris. La section de Musique de l'Ecole des Hautes-Etude sociales, sous la direction de notre collègue, M. Romain Rolland, comprendra cette année les cours suivants:

Histoire sociale des musiciens au XIIIe et au XIVe siècle, par P. Aubry; Les origines de maîtrises d'églises, du XIe au XVIe siècle, par A. Gastoné; Musiciens primitifs et musiciens de la Renaissance, par H. Expert; Palestrina, par Michel Brenet; Quelques maîtres de l'ancienne école français du violon, par M. de La Laurencie; la musique de luth, son influence sur l'élaboration de formes nouvelles de la musique, au début du XVIIe siècle, par Henri Quittard; la Cantate profane de Bach, par A. Pirro; un novateur inconnu: Lesueur, maître de Berlioz, par A. Boschot; le lied avant Beethoven, par R. Rolland, la symphonie: Beethoven, suite par de lacerda, la ballade allemande: Carl Loewe, par J. Chantavoine; l'influence de Schumann comme compositeur et comme critique, par Paul Landormy; Berlioz compositeur de mélodies, par J.-G. Prod'homme; la musique contemporaine, par Louis Laloy.

Notre nouveau collègue, M. René Brancour, conservateur du musée instrumental du Conservatoire de musique, fera, pendant les grandes vacances prochaines, à l'Alliance française, deux séries de cours, consacrées à l'Histoire de la Musique française: la première série, en juillet, comprendra six conferences: Caractères généraux de la musique française; la Tragédie musicale; le Drame musical; la Comédie musicale au XVIIIe siècle; la période révolutionnaire; l'Ecole lyrique et sentimentale. Un concert suivra cette première série. La seconde, de même durée, en août, traitera du XIXe siècle exclusivement: l'Opéra historique et romantique; le romantisme musical: Berlioz; l'opéra de demi-caractère; l'influence wagnérienne; les contemporains; concert.

J.-G. P.

Notizen.

Kiel. Hier fand ein erstes Konzert zur Pflege alter Kammermusik mit Werken des 18. Jahrhunderts statt. Ob es sich um ein planmäßiges Unternehmen handelt, ist uns nicht bekannt.

London. — With reference to Sir Alexander Mackenzie's article on *Bohemian Music* in the Sammelbände, a separate note in these columns from another pen may be permissible. In England very little is generally known concerning Bohemian music. In fact knowledge is limited to a few works by Dvorak and the performances of the famed Bohemian Quartet Party. And there are few books on the subject. To understand the music of Bohemia some knowledge of the history of the country is necessary. Before the Thirty Years' War, Bohemia held an estimable position in the world of letters. Her university ranked with the foremost of the day, not excepting Oxford,

and she was issuing books from her press which few neighbouring States could read; but with the loss of Bohemia's independence at the battle of the White Mountain in 1620 a blight fell upon her intellectuality. With her language prohibited and her books destroyed, her learned men fled, and for a century and a half her greatest consolation was to forget what she had been. The first signs of return to national life were the efforts of a few poets torestore the language and to preserve the stories of the country side in simple verse; but little progress could be made until Austria relaxed her paralysing hold in 1860, when Bohemia was given back her former liberty. Shortly afterwards Smetana, chiefly known to us by his opera. "The Bartered Bride", and by a quartet, returned to his native land, and with his arrival Bohemian music may be said to have been born. Smetana was a patriot to the core, and withal a wise one, who perceived that the only foundation for national music was the language of the people, their folk-songs, legends, and stories. Moreover he grasped the fact that opera was the medium by which to appeal to the greatest numbers, and so from 1863, when he produced "The Brandenburgs in Bohemia", he continued to appeal to the people in dramatic form, and thereby opened the way to numerous operatic composers, who faithfully followed in his steps. His greatest pupil was Antonin Dvorak, who on the foundation laid by Smetana was able to appeal to his countrymen in other than operatic forms; although it is sometimes apparently forgotten that he wrote no fewer than nine operas, the last of which, entitled "Armida", was produced at Prague on March 25th 1904. Although Dvorak was greatly influenced by other schools of music, he was always at heart a peasant. His life shows, from the time he played at village weddings and festivities for his daily bread, that dogged perseverance which plods on to its object with little intellectual fore sight or calculation of 'the best means to the end — the prevailing characteristic of the peasant mind. His first opera is an extraordinary proof of this mental attitude. Dominated by enthusiastic admiration for Wagner's method, with which he had made recent acquaintance, he presented his countrymen with a music-drama rigorously built up on the leit-motive system. It was a hopeless failure, but politeness attributed it to the libretto; whereupon Dvorak wrote a new book, and when this was praised but the music condemned, he rewrote the score. The ultimate result was a musical example of the last state of the Irishman's knife, which was the original knife with the exception of the handle and the blade. Many of Dvorak's works are influenced by methods of other nations, and in proportion have been failures. The true Dvorak is heard when he speaks in the spirit of his people and in the idiom of their folk-tunes. Harmonically the distinction of his style arises from his regarding the chromatic scale as a foundation for his tone-colour scheme, instead of auxiliary to the diatonic scale; hence the peculiar sensuous richness of his best music and the sudden harmonic transitions, which at first jar on the sensitive ear but give fascinating variety to the stream of sound. It is curious how the word Bohemian has become commonly associated with unconventionality and artistry. To be Bohemian in the best sense is to be natural, un artificial; in a dubious sense, to be so natural and so unartificial as to verge on impropriety; but in both meanings is implied artistic proclivities. The headquarters of this Bohemianism, which has nothing whatever to do with Bohemia, is — or rather, was — the Quartier Latin Paris.

F. Gilbert Webb.

J. S. Shedlock (see Bücherschau) thus summarizes the *Beethoven* connection with (a) *England*, (b) *Napoleon Bonaparte*:

(a) It is to be regretted that Beethoven never visited England. When he was a boy, Mr. Cressener, the English chargé d'affaires, assisted his parents, and the last money which the composer received when on his death-bed was from England — viz, the £ 100 generously sent by the Philharmonic Society. It was his constant desire to see London. Many plans were formed. In 1812 he wrote to Thompson of Edinburgh that he had an idea of coming. A proposed tour with Maelzel about 1813 came to nothing. In 1817 there was a correspondence with the Philharmonic Society, but terms could not be agreed upon. In 1823 Beethoven wrote to his English friend, Charles Neate: "I mean to visit England in 1824. I should be delighted to write for the Philharmonic Society, to see the country and all its distinguished artists". In 1825 he seemed on the very point of coming. He even

writes to Neate to ask the name of an inn where he can stop, but the plan fell through. A day or two before his death he spoke of the Philharmonic Society and of the English nation, adding, "May God bless them". To Ries he wrote in 1822: "If I could but get to London, what would I not write for the Philharmonic Society; for, Heaven be praised! Beethoven can write although, he can do nothing else."

(b) It is curious to note the part that Napoleon played in Beethoven's art life. As Consul, he inspired the Eroica Symphony; as Emperor, his entry into Vienna in 1809 was fatal to Fidelio; and in 1813 the defeat of his army at Vittoria gave birth to the Battle Symphony, the cause of a long quarrel with Maelzel, the metronome maker, and of great and lasting disappointment to the composer at receiving no acknowledgment of that symphony by the Prince Regent of England (afterwards George IV), to whom he dedicated and forwarded the work.

Nürnberg. Die hiesigen Mitglieder der »Neuen Bachgesellschaft« haben beschlossen, einen Gesangverein zur Pflege der Bach'schen Werke zu gründen.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Armin, Georg, Introduktion zur Oper »Das ewige Feuer« von Richard Wetz. 8⁰. Leipzig, M. Brockhaus. ℳ —,60.

Aus Natur und Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen. Leipzig, B. G. Teubner. Jedes Bändchen ℳ 1,—.

Bd. 92. Karl Krebs, Haydn, Mozart, Beethoven. Mit 4 Bildnissen auf Tafeln. 8⁰. IV. 120 S. 1906.

Battke, Max, Die Erziehung des Tonsinns. 304 Übungen f. Ohr, Auge u. Gedächtnis. Für den Gebrauch an Konservatorien, Schulen und Chören, sowie zum Privatunterricht und Selbstunterricht. gr. 8⁰., 194 S. m. Fig. Berlin, Gr.-Lichterfelde, Ch. F. Vieweg, 1905. ℳ 3,—.

Belmonte, Carola. Die Frauen im Leben Mozarts. gr. 8⁰. VIII, 114 S. mit 7 Tafeln u. 1 Faksim. Augsburg, Gebr. Reichel. 1905. ℳ 3,—.

Bühnen-Spielplan, Deutscher (Theater-Programmaustausch). X. Jahrgang, 1905/06, Oktober, November. kl. 8⁰. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Je ℳ 1,—.

Bühnen-Spielplan, Deutscher. Mit Unterstützung des Deutschen Bühnenvereins 1904/5. Register. 8⁰, 158 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1905. ℳ 2,—.

Der Wert dieser Statistiken läßt sich besonders für die kommenden Zeiten kaum berechnen, denn nichts führt eine beweglichere Sprache über das Theaterleben, wie ein möglichst vollständiger Spielplan. Ein Auszug der letztjährigen Opernstatistik findet sich in den Breitkopf & Härtel'schen Mitteilungen.

Deutsch, Otto Erich, Schubert-Brevier. kl. 8⁰, 202 S. mit 5 Taf. Berlin, Schuster & Löffler, 1905. ℳ 3,—.

Frimmel, Th. v., Beethoven-Studien. L. v. Beethoven's äußere Erscheinung. Lex. 8⁰, VII u. 179 S. mit Abbildgn. u. 1 Heliograv. München, G. Müller, 1905. ℳ 5,—.

Gaisser, P. Ugo, I canti ecclesiastici Italo-Greci. Dissertazione. Estratto della Rassagna Gregoriana (Fasc. 9—10, 1905). gr. 8⁰, 18 S. Roma, Desclée, Lefebvre & Co., 1905.

Haberl, Fr. X. Kirchenmusikalisches Jahrbuch. Neunzehnter Jahrgang. Regensburg, Fr. Pustet, 1905, IV. 190 S. und 39 S. Notenbeilagen. 8⁰. ℳ 3.—

Als der Herausgeber im Jahrbuch 1900 den Schlußband seiner Zeitschrift ankündigte, gab es in der musikwissenschaftlichen Welt allgemeines Bedauern, daß dieses

Organ, welches sich durch seine unparteiische Tendenz und seinen gediegenen Inhalt einen hervorragenden Platz unter den Fachzeitschriften errungen hatte, und jedes Jahr mit Spannung erwartet wurde, nicht fortgeführt werden sollte. Erfreulicherweise blieb diese wissenschaftliche Zeitschrift unserm Fache erhalten. Ihr 19. Jahrgang, wenn auch nach etwas längerer Pause erschienen, liegt vor, wie immer reich und mannigfaltig in seinem Inhalte.

Zwei lehrreiche Studien von Friedrich Ludwig über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter leiten den Band ein. Die erste beschäftigt sich mit der mehrstimmigen Musik der ältesten Epoche im Dienste der Liturgie und weist diejenigen Formen des *Proprium* und *Ordinarium missae* auf, welche Mehrstimmigkeit annahmen. Die bedeutendsten Quellen dieser Praxis ziehen kurz charakterisiert an uns vorüber. Die zweite Studie hat ein spezielleres Gepräge und sucht an Hand der von C. M. Dreves in seinen »Analecta hymnica« Bd. XVII gegebenen Nachweise unter Zuhilfenahme anderer historischer und literarischer Quellen ein anschauliches Bild von dem Wesen und der Bedeutung des *Liber S. Jacobi* des Kapitelarchivs zu Compostella zu geben, der, um 1140 für den Kultus des hlg. Apostels Jacobus des Älteren abgefaßt, für uns eine Fülle interessanter Momente sowohl in den fast durchgehends einstimmigen Gesängen des Heiligen-Offiziums als auch in den mehrstimmigen *Benedicamus Domino*-Tropen des Anhangs darbietet.

Wertvolle »Beiträge zur Glockenkunde« von Karl Walter in Montabaur, welche die im Jahrgang 1902 begonnenen Mitteilungen fortsetzen, schließen sich an. Ein bedeutendes Material ist hier verarbeitet. Die Frage, welche Töne sich zu einem wirkungsvollen Geläute vereinigen, wird aufs sorgfältigste erwogen und Fall für Fall beantwortet. Eine Fülle von Beispielen aus der Praxis für Geläute von 3 bis 11 Glocken werden dargeboten und eine tabellarische Übersicht der bedeutendsten Glocken (als älteste figuriert die Predigerglocke des Doms zu Regensburg vom Jahre 1325) mit Angabe von Fundort, Name, Name des Gießers, Jahr des Gusses, Gewicht und Durchmesser gegeben.

Anerkennung verdient auch die durch klare Zeichnungen anschaulich unterstützte Darlegung der »Röhrenpneumatik« durch H. Bewernnge.

Aktuelle Bedeutung hat die unter dem Haupttitel »Choralia« vereinigte Studienreihe von Gerhard Gietmann, Referate und Eigenes umschließend. Im Vordergrunde steht überall die Rhythmusfrage des gregorianischen Chorals. Gietmann tritt für eine Mensur desselben ein. Reiche Gelegenheit, seine Stellung zu präzisieren, bieten die einzelnen behandelten Themata: I. Neumenkunde von Peter Wagner; II. Alte Erklärung des Choralrhythmus — an Hand eines von P. Wagner zuerst gewürdigten fränkischen Manuskriptes des 10. bis 11. Jahrhunderts aus dem Besitze der vatikanischen Bibliothek, das in gutem Faksimile vorgelegt wird; III. Rhythmus des morgenländischen Kirchengesanges — eine Studie, welche gegen P. Aubry's »Rhythme tonique dans la poésie liturgique et dans le chant des églises chrétiennes au moyen âge« gerichtet ist; IV. Einiges über den oratorischen Choralrhythmus — worin Gietmann aus den Theoretikern die Hinfälligkeit dieser Lehre darzutun versucht; V. Les Heirmoi de Pâques dans l'Office grec. Etude rhythmique et musicale par Hugues Gaïsser, O. S. B. Rome 1905; VI. Antwort auf P. Vivell's Einrede — der in seinem Buche »der gregorianische Gesang« als Gegner des mensurierten Chorals auftrat; VII. Alter des gregorianischen Gesanges — in welcher Studie sich Gietmann mehr als ein Anhänger der Theorie Gevaert's ausweist, die die erste bedeutende Choralreform nicht Gregor dem Großen, sonder Gregor II. zuschreibt. Jedenfalls erkennt Gietmann eine sicher nachgewiesene Tradition für die Autorschaft Gregors I. vor dem 9. Jahrhundert nicht an.

Der nächste Artikel von Prof. Müller in Paderborn bringt als Fortsetzung eines Aufsatzes im Jahrgang 1902 »Urkundliches zum Eichsfelder Kirchengesang im 19. Jahrhundert«, archivalische Materialien, welche zwar in erster Linie lokales Interesse haben, aber für eine einmal aufzurichtende Geschichte des Kirchengesanges in Deutschland als treffliche Bausteine zu verwenden sind.

Eine große Zahl eingehender Besprechungen von Neuausgaben der Denkmäler deutscher Tonkunst und Denkmäler der Tonkunst in Österreich, von Veröffentlichungen der gregorianischen Akademie zu Freiburg, sowie von Werken Lyra's, Fleischer's, Molitor's, Goldschmidt's, Birkle's, alle aus der kundigen Feder Utto Kornmüller's, schließen in würdiger Weise den Band ab.

Acht herrliche vierstimmige *Magnificats* von Francesco Suriano liegen dem Jahrgange in moderner Ausgabe bei.

Johannes Wolf.

Harmonie-Kalender 1906. Musikalischer Haus- und Familien-Almanach. 6. Jahrgang. Berlin, Harmonie-Verlag.

Der Kalender enthält manches, besonders Bilder u. dgl., einen besonders feinen Eindruck hinterläßt er nicht. Bühnengrößen, Operetten und ähnliches stehen im Vordergrunde; das immerhin Wertvollste bildet die Fortsetzung der Rundfrage bei bekannteren Komponisten nach ihrem »opus I«. In den früheren Kalendern war etwa ein gediegener Aufsatz zu finden, was bei diesem nicht der Fall ist. Im großen Ganzen ist der Kalender für Leute, die die Musik als Amüsement ansehen, da der entwickelte Witz und Humor nicht gerade hoch stehen. A. H.

Heckel, Karl, Hugo Wolf in seinem Verhältnis zu Richard Wagner. gr. 8⁰, 19 S. mit 1 Bildnis. München, G. Müller, 1905. ℳ —,50.

Hughes, Rupert. The Love Affairs of Great Musicians. London, Eveleigh Nash, 1905. 2 vols. pp. 611, Crown 8vo.

American. An omnium gatherum of matters connected with the pre-nuptial and post-nuptial loves of one or two hundred musicians, some not particularly great. An absurd subject, and the moral tone and literary style equally bad. 50 illustrations of very divergent merit. Bibliography speciously formidable, and on scrutiny worthless. A more hollow book has seldom been offered to the musical reading world.

Hymns Ancient and Modern. „A Survey of the Reviews". London, Clowes, 1905. pp. 31, demy 8vo.

The odium hymnologicum is a close relation of the odium theologicum. If the methods of Thomas de Torquemada and Diego Deza now prevailed, an Auto da Fé thereon would probably be seen. When literary, emotional, theological, musical tastes and associations are involved in combination, prepossessions are not multiplied but raised by several powers. — A sketch-history of the principal English (or at any rate London) hymn-book, „Hymns Ancient and Modern", was given at VI, 37, October 1903. The first edition with music appeared complete 20 March 1861; this used to be called "Monk's Book" from the musical editor, W. H. Monk. Appendix in 1868. Revised edition 1875. Supplement 1889 (165 new). Latest edition, 3 November 1904; principal musical editor of this understood to be B. Luard Selby (1853 —). About 50 tunes along with the words themselves have now been thrown out; about 120 tunes have been otherwise thrown out, sometimes on account of public neglect, sometimes in spite of public popularity (as being considered musically unworthy), sometimes for technical objection (as e. g. being trochaic to iambic words). Per contra new introductions. In the old edition a single good tune would do duty for several hymns (relic of the congregational aspect); now the theory is that each hymn must have its own separate tune (predominance really of the vicarious church-choir aspect). So new tunes are wanted to carry out this policy. Also of course for the hymn-words newly introduced. As a consequence there are altogether about 350 new tunes. — a large body which will have to stand or fall on its merits. Among the new introductions: — Old English tunes revived 66, Old psalm-tunes 20, Old German tunes 64, Old tunes from other countries 5, Modern English tunes reproduced 76, Modern English tunes written for this work and edition 55. The composers of the last-named are: — E. C. Bairstow, A. Herbert Brewer (2), Percy Buck, C. Harford Lloyd, Ch. Macpherson, M. J. Monk, S. H. Nicholson (2), T. T. Noble, Hubert Parry (9), W. Phillips (2), B. Luard Selby (21), Ch. Stanford (8), G. G. Stocks, C. Lee Williams (2), Ch. Wood (3). In the third place, in between these two classes, i. e. among previously appearing tunes retained, there has been a great deal of mutual shuffling about as regards words and tunes.

Now these proceedings in toto have caused a great outcry in the Anglican church-singing world, and the question is at present at the bar of general opinion. The chief objection has been to the omissions and the shufflings (alias divorces), in other words to the disturbance of the habitual. Also, in an inarticulate manner, congregationalism has felt that in this new move the clerical party, though with honey on their lips, are really against it (for general history and condition of English hymnody, see sketch at VI, 220, February 1905); the multiplication of tunes is to interest the stalls and the choir-desks, decidedly not the nave and the transept. Among minor points, the old inconsistency has been perpetuated of putting "alternative" tunes on pages away from the words; which then cannot be sung by the choir without two copies. Harmonization has been here and there freely altered; which on autorial grounds is quite unjustifiable, unless it is a restoration; those who so freely handle "accompaniments" forget that it is the harmony which makes the general and omni-present effect. On the other hand it is conceded by most of the aggrieved that in spite of gross inconsistencies, the general tendency of the new edition in musical

taste is to hark back to the ancient, and otherwise to solidify musical style, and that Anglican church music stands to gain by this (the influence of Parry's work will be here seen). On the whole the 350 new introductions, even the half-hundred quite new tunes, are greeted with more or less of intrinsic approbation. The omission of marks of expression in the new edition is generally approved; hysterical church-officials, who wish for sudden word-painting pianissimos, will now have to get the books specially marked. Yet with all this the "non-placets" undoubtedly have it. The storm of disapproval which has swept over the country shows that the forces of prepossession have been extraordinarily miscalculated; that with a book of which 50 million copies (plain or with music) have been sold, editorial activity has got the better of discretion. As a question of property to maintain or develop, „Hymns Ancient and Modern", now with legatees or residuaries, need the strong man. The pamphlet quoted at head is a proprietors' apologia; partly about the theological and poetical subtleties of the hymn-words themselves (not here treated), and partly about the musical questions above-noted. It will convert no one, and is not even very well written. C. M.

Jenner, Gustav, Johannes Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler. Studien und Erlebnisse. 8⁰, 78 S. Marburg i. H. N. G. Elwert, 1905. ℳ 1.50.

Das Büchlein hat seinen positiven Wert, und dies besonders durch die Mitteilungen, wie Brahms musikalische Arbeiten beurteilte und kritisierte. Die Schärfe von Brahms kritischem Verstand, der bei der Beurteilung fast einzig tätig war, hat sicher etwas Einseitiges an sich, heute aber, wo Kritiklosigkeit, dilettantische Kunstansichten gerade in der Komposition im Schwunge sind, wo die Komponisten vor lauter Aussprechen ihrer werten Persönlichkeit vergessen, daß das Ausgesprochene sowohl gut als auch ganz minderwertig sein kann, heute sind Zeugnisse eines Mannes wie Brahms, der es gerade vermöge seines so starken kritischen Kunstschaffens zu einer so großen Bedeutung gebracht hat, sehr nützlich. Es ist deshalb eine Schrift, die besonders Komponisten angeht, wie sie anderseits Material zur Erklärung der künstlerischen Persönlichkeit Brahms' gibt. Liest man das Büchlein, so begreift man, wie Brahms dazu kam, seine Skizzen usw. zu vernichten, denn anderen einen Einblick in eine derart kritische Tätigkeit zu verschaffen, das tut niemand gern. Auch allgemein Pädagogisches fällt in der Schrift ab. Das Nachkomponieren von Meisterwerken ist ein gutes, heute nicht genügend angewendetes Mittel zur Erlangung der Grundprinzipien der Komposition. Sätze wie: »Wie viele Lieder muß man machen, ehe ein brauchbares entsteht«, dürfte man manchen heutigen Liedkomponisten ins Album schreiben. Daß Brahms vor seiner ersten Violinsonate drei andere geschrieben hatte, hat mehr als nur biographisches Interesse. So wäre aus dem Schriftchen manches Gute zu holen. Gegen den Schluß teilt Jenner eigene Ansichten über Gegenstände wie die Form mit, die dem Verfasser alle Ehre machen. A. H.

Karpath, Ludwig, Eine kurze Einführung in »Bruder Lustig« von Siegfried Wagner, mit Thementafel. kl. 8⁰. Leipzig, M. Brockhaus. ℳ —,40.

Keller, Otto, Franz von Suppé, der Schöpfer der deutschen Operette. Mit Abbildungen. 8⁰. 160 S. kart. ℳ 3,75.

Kerst, Friedrich, Schumann-Brevier. kl. 8⁰, 234 S. mit 8 Tafeln. Berlin, Schuster & Löffler, 1905, ℳ 3,—.

Kirchengesangvereinstag, Der 18. deutsche, evangelische, zu Rothenburg o. T., am 17. u. 18. Juli 1905. 8⁰, 77 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905. ℳ —,60.

Křižek, A., Handkultur f. Klavier, Streichinstrumente f. jede Handkunst. 100 psycho-physiologische Übungen zur vollständigen Erlangung einer auf anatomischer Basis ausgebildeten Hand zu manueller Kunstfertigkeit. 8⁰, 63 S. mit Abbildgn. Leipzig, F. Hofmeister, 1905. ℳ 1,—.

Kullak, Adolf, Die Ästhetik des Klavierspiels. 4., umgearb. und reich vermehrte Auflage, hrsgeg. von Dr. Walter Niemann. 8⁰, XVI u. 380 S. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf., 1905. ℳ 5,—.

Mathias, Fr. X. Die Choralbegleitung. 8⁰, 52 S. Regensburg, F. Pustet, 1905. ℳ —,60.

Merian, Hans, Illustrierte Geschichte der Musik im neunzehnten Jahrhundert. Neue durchgesehene und vielfach ergänzte zweite Auflage mit 147 Abbildungen im Text und 42 Beilagen. 8°, 739 S. Leipzig, Otto Spamer, 1906. ℳ 15. —

Mir ist es psychologisch immer noch nicht ganz klar geworden, aus welchen Gründen sich so viele Schriftsteller gedrängt fühlen, Musikgeschichten zu schreiben. Daß Verlegerinteressen dabei stark beteiligt sind, indem populäre und möglichst reich illustrierte Musikgeschichten ein guter Artikel zu sein scheinen, ist unzweifelhaft, war z. B. auch bei vorliegendem Buch der Fall, das Hans Merian, ein Mann mit weiten Interessen und ein vorzüglicher Journalist, nicht lang vor seinem Tode beendete. Merian war schon damals ein kranker Mann, und manches in seiner Musikgeschichte ist auf das Konto seiner Krankheit und auf das des früheren, drängenden Verlegers, zu schreiben. Aber außer diesen Nebengründen müssen es doch auch noch andere sein, die so viele Musikgeschichten entstehen lassen. Und diese sprechen nicht für die Verfasser. Bei den allermeisten handelt es sich um nicht viel anderes als darum, daß sie aus zwölf Büchern ein dreizehntes machen, in dieses noch einige ihrer Spezialideen verweben, die sie vor allem im Vorwort auseinandersetzen, womit sie die Berechtigung für ihr Buch ausweisen wollen. Die Arbeit ist für sie deshalb nicht allzu schwer, weil gerade diese Verfasser nicht alle Augenblicke auf Dinge stoßen, die selbst die Historiker nicht zu beantworten wissen, oder über deren Richtigkeit sie im Zweifel sind. Die ganz triviale Wahrheit »Was ich nicht weiß, macht mir nicht heiß«, ist wohl ein Hauptgrund für die Entstehung so vieler Musikgeschichten populärer Art.

Die Fehler der ersten Auflage dieser Musikgeschichte sind auch die der zweiten. Der Herausgeber, Artur Smolian, mag sich wohl bewußt gewesen sein, daß eine eigentliche Revision eine durchaus neue Bearbeitung des 17. und 18. Jahrhunderts zur Folge gehabt hätte, weshalb er sie unterließ. Daß Merian sich bewogen fühlte, dem 19. Jahrhundert in gleicher Ausführlichkeit die frühere Musikgeschichte, besonders vom 17. Jahrhundert an, vorausgehen zu lassen, war für ihn ein zweischneidiges Schwert, vor allem deshalb, weil das 19. Jahrhundert dabei zu kurz kam. Dies ist zu bedauern, weil Merian, ein Mann mit starkem künstlerischen Fühlen und gesunden Ansichten der modernen Musik verständnisvoll gegenüberstand. So ist aber gerade sein 19. Jahrhundert ein Bruchstück geblieben, das nur auf das Wesentlichste eingeht, im übrigen aber nicht über Randbemerkungen hinauskommt. Selbst Kapitel wie das Lied, die romantische und die große Oper, Tanz und Operette sind ganz kursorisch behandelt. Männer wie Cornelius oder Wolf u. a. sind künstlerisch mit ein paar Worten bedacht, das Ausland ist überhaupt schlecht vertreten, ein Mangel, der allerdings nicht nur in der Musikgeschichte von Merian zu bemerken ist. Der Grund hierfür ist zu einem guten Teile darin zu suchen, daß über solche Männer noch wenig klar ausgesprochene Werturteile vorliegen, und dann hört eben das Wissen dieser Geschichtsschreiber ebenfalls auf. Daß heute über Männer wie Beethoven und Wagner relativ Brauchbares geschrieben werden kann, ist wohl keine Kunst mehr, wenn man nicht durchaus neue Ansichten zu vergeben hat.

Die zweite Auflage ist noch reicher illustriert wie die erste. Die Bilderwut ist wohl allmählich aufs Höchste gestiegen, während, überaus charakteristisch für solche Musikgeschichten, Notenbeispiele fehlen, was ja eigentlich in das Gebiet der Satire gehört. Ob z. B. von Wagner nicht charakteristische Motive und ihre Erklärung wichtiger wären als die Abbildung einer Baireuther Festspielkarte 1876, wäre einer Untersuchung wert. A. H.

Miller zu Aichholz, Victor von, Ein Brahms-Bilderbuch. Mit erläuterndem Text von Max Kalbeck. 4°. Wien, R. Lechner (Wilh. Müller). ℳ 14,—.

Mitteilungen für die Mozart-Gemeinde in Berlin. Herausgegeben von Rudolf Genée. 20. Heft. 8°, Berlin, E. S. Mittler & Sohn.

Nejedlý Zdenko, Geschichte des vorhussitischen Gesanges in Böhmen. (Dějiny předhusitského zpěvu v Čechách.) Verlag der kgl. böhmischen Gesellschaft der Wissenschaften, Prag 1904. 359 S.

Einzeldarstellungen aus der musikalischen Landesgeschichte sind, wenn ihre Verfasser den Zusammenhang mit der Gesamtkultur nicht aus den Augen verlieren, als schätzenswerte Beiträge zur Vertiefung unserer Kenntnis vom kulturellen Stande einer Epoche warm zu begrüßen. Der Kenner der Verhältnisse freilich nimmt Monographien aus Böhmen immer mit Vorsicht auf. Der schroffe nationale Gegen-

satz zwischen den Deutschen und Tschechen hat einen merkwürdigen Zustand herbeigeführt. Man betrachtet sich gegenseitig mit Mißtrauen, und wie im Kriege fragt die kritische Patrouille »Halt! Wer da!« Dem Verfasser der »Geschichte des vorhussitischen Gesanges in Böhmen« muß man es lassen, daß er an den Gegenstand seiner Darstellung mit viel Liebe und großer Gründlichkeit herangetreten ist, die einschlägige, in den verschiedensten Zeitschriften und Publikationen verstreute tschechische Literatur zusammengetragen und durch gründliche Handschriftenstudien um vieles Neue bereichert hat. Für das wichtigste Ergebnis seiner Abhandlung halte ich die Konstatierung der Tatsache, daß es in der vorhussitischen Zeit nicht, wie Konrád angibt, 38 tschechische geistliche Volkslieder mit Melodien gegeben hat, sondern nur vier, daß alle anderen von Konrád aufgezählten einer späteren Epoche, nämlich erst dem 16. und 17., manche sogar erst dem 18. Jahrhundert angehören. Für die Zeit bis einschließlich König Wenzl kommt auch Nejedlý über die Ergebnisse nicht hinaus, die bereits Batka in seinen (in der Zeitschrift der IMG. besprochenen) Studien zur Geschichte der Musik in Böhmen niedergelegt hat. Wenn er für dieselbe Materie weit mehr Papier braucht, so hängt das nur mit seiner breiteren Darstellungsweise zusammen. Nejedlý gliedert seinen Stoff in fünf Abschnitte. Der erstere behandelt den liturgischen Gesang von den ältesten Zeiten bis zur Reform des Erzbischofs Ernst von Pardubitz, der zweite den Kunstgesang, der dritte den dramatischen Gesang, der vierte das weltliche, der fünfte das geistliche Volkslied. Zahlreiche Notenbeispiele im Text wie Beispiele aus dem Troparium des Dekans Veit aus dem Jahre 1235, des Tobias aus Bechin usw. werden dem Musikhistoriker zur Ergänzung und zum Vergleich nicht unwillkommen sein, ebenso wie die Mitteilung verschiedener Kunstgesänge aus heimischen Handschriften. (Die Übersetzung des »Rondellus« auf S. 160 ist willkürlich, darum abzulehnen.) Nicht zu kurz mit musikaschen Belegen kommt das weltliche und geistliche Volkslied. Das verdienstliche, leider nicht in einer Gelehrtensprache abgefaßte und darum nur auf den engeren Kreis der Landsleute beschränkte Werk beschließen fünf Weisen Meister Zavisch', über den Nejedlý selbst in Heft 1 des VII. Jahrganges der Sammelbände der IMG. das Wesentlichste aus dem hier angezeigten Buche mitteilt, eine Sequenz des Johann von Jenstein, eine tschechische Marienklage, vier tschechische Weihnachtslieder aus dem 14. Jahrhundert und der lateinische Traktat des Johann aus Holleschau über das Kirchenlied »Hospodine pomiluj ny« aus dem Jahre 1397. Ein sorgfältiges Namen- und Sachregister erhöht die Brauchbarkeit des Buches.

Ernst Rychnovsky.

Norris, Carl Baily, Aus Bayreuth. Intime Briefe, Sommer 1904. kl. 8⁰, 170 S. Berlin, F. Schneider & Co., 1905. ℳ 1,—.

Richter, Raoul, Einführung in die Oper v. Richard Wetz »Das ewige Feuer«. kl. 8⁰. Leipzig, E. Eulenburg, 1805. ℳ —,50.

Saint-Saëns, Camille, Harmonie und Melodie. Deutsche Ausgabe mit Vorwort von Wilh. Kleefeld. 2. Aufl. 8⁰, VII u. 200 S. Berlin, Harmonie, 1905. ℳ 4,—.

Sampson, Brook. Digest of Analyses of Bach's "48". London, Vincent, 1905. pp. 26, Royal 8vo. 1/.

A digest of certain unpublished "analyses" made by author. Is Section I, and various more intimated to follow. A most extraordinary collection of Tables, dissecting, marshalling, classifying every smallest detail that can be extracted out of the form and notes of the 48 fugues (this section for the announced subject and answer only). The least unpractical Table is VI, which compares length of subject in beats, and then adds length of fugue in actual time of performance. But to arrive at the latter, the Table metronomes each fugue, and quotes no authority for those figures. Now considering that Bach himself scarcely attached even "tempo" indications to his works, and that the metronome figures added by other people in XIX century from Czerny onwards have varied by fully 40 per cent, this is a singular way of presenting statistics.

In this connection, the practice which editors of musical works have of attaching metronome figures (Mälzel's metronome dates from 1816) without stating the authority, ought to be now condemned in some quite decisive and effectual manner. To the vast majority (who do not think for themselves) the figures represent absolute law, and one should know whose law in each case it is. Even the stock metronoming of the most familiar classics is not above criticism. There is a remarkable example in the Finale of the "Eroica". All the principal editions follow the Table of the Allgemeine musikalische

Zeitung, December 1817, for Symphonies I—VIII; and it is fondly asserted that Beethoven himself endorsed the Table. It is impossible that he could have consciously endorsed these "Eroica" figures. The quasi-variation Finale begins and continues till change of time, 𝅗𝅥 = 76; no doubt right. But the Poco Andante section is marked ♪ = 108 (i. e 𝅗𝅥 = 27), or about a third of the time; quite impossible, if intended not for a few notes but for the whole section. Again the Presto conclusion is marked ♪ = 116, (i. e. 𝅗𝅥 = 29), only just a shade beyond the Poco Andante; still more impossible. Even if ♩, as supposing a misprint, were substituted for ♪ in this Presto, the speed (♩ = 58) would still be much less than the opening with the same passage. The whole figure-business therefore is hopelessly wrong. — To the present reviewer, the long Poco Andante section, even with the best conductors taking their own time, has always seemed to drag on the sensibility. The Finale is of course only a reproduction, deepened, developed, indeed gloriously transmuted, of the conventional op. 35 p. f. variations published 2 or 3 years before. And the Poco Andante section (though Grove in his poetic flights evidently does not recognize it) is only a transmutation on the larger canvas, idea for idea, sequence for sequence, of the original 15th p. f. variation. But that variation is the Adagio episode of the piece in which it occurs, preluding to the long final fugue; while Beethoven in bringing it enlarged into the "Eroica" has nothing to follow it and end the Symphony, but a short quick fanfare business on tonic and dominant. With all deference to the poetic interpretations before-mentioned, (and programme-annotators would find a poetic basis if a piece was played backwards), it has always seemed to the undersigned that even the great Beethoven, engrossed in his transmutatory process, miscalculated final possibilities in thus winding up his symphony. If this is so at all, it is an irony to complicate the matter by introducing phenomenally slow and evidently wrong metronome marks.

But this is slightly getting away from the subject of review. The most favourable remark thereon is that it is ingenuity very much misdirected. C. M.

Saxe Wyndham, H. "Arthur Sullivan". George Bell, 1905. pp. 80, 12mo. 1/.

The reticence about the Jewish strain in Sullivan (so this brochure, as well as all other published books) shows misapplied diffidence. He was undoubtedly half Irish, half Jewish. His appearance as a youth proclaimed the latter, even apart from documentary evidence. In Proceedings of Musical Association of 11 March 1902 was published (see also "Musical News" 22 March 1902) the following pedigree given to the undersigned by a Sullivan relative or friend Mrs. Burvill Holmes, as copy of a pedigree in Sullivan's own handwriting. It shows that the Italian strain was much farther back than generally supposed, and the "Phillips" entry shows probably where the Jewish strain came in. Failing that, it must be referred back to the "Righi" or "Firenzo" entry.

(Husband) (Wife)
Righi . . . . Firenzo

Coghlan . . . . . . Righi
|
Coghlan . . . . . . Phillips

Sullivan . . . . . . Coghlan
|
Arthur Sullivan

Present small life is well written. An essay-chapter on the talent generally by Ernest Ford; shows the mastery, concentration, and uniform success.

C. M.

Schreyer, Johannes. Harmonielehre. Völlig umgearbeitete Ausgabe der Schrift »Von Bach bis Wagner«. Dresden, Holze und Pahl, 1905.

Mit seltener Einstimmigkeit ist Schreyer's Schrift »Von Bach bis Wagner« seinerzeit als vielverheißende Neuerscheinung auf musikpädagogischem Gebiete begrüßt worden. Galt diese Anerkennung auch in hohem Maße den feinen psychologischen Bemerkungen und scharfen Charakteristiken, die das Buch enthielt, so heftete sich doch die Aufmerksamkeit namentlich der Jüngeren vor allem an ein Kapitel: den Entwurf einer neuen Methode des Elementar-Kompositionsunterrichts. Der vielfach ausgesprochene Wunsch, von dem Verfasser ein ausgearbeitetes Lehrbuch zu erhalten, sollte in der jetzt vorliegenden Ausgabe Erfüllung finden.

Das systematische Gerüst, auf dem Schreyer seinen Lehrgang aufbaut, ist Hugo Riemann entlehnt, dem gegenüber der Verfasser jedoch eine selbständige Stellung einnimmt. Sein Buch kann als Beweis dafür gelten, daß der Kern des Riemann'schen

Systems, die Lehre von den tonalen Funktionen, in keiner Weise an seine viel beklagte Moll-Auffassung, ebensowenig aber auch an jene umfängliche Nebenklangs- und Fortschreitungs-Terminologie gebunden ist, die Riemann's »Vereinfachte Harmonielehre« so überaus kompliziert gestaltet haben. In der Vereinfachung, die es bei Schreyer hat, dürfte das Fruchtbare von Riemann's Gedankenarbeit nunmehr in die Zukunft übergehen.

Völlig selbsterworbenes, langjähriger Lehrerfahrung verdanktes Eigengut des Verfassers ist die gänzlich neue Methode, die in der Umarbeitung eine wesentlich greifbarere Gestalt gewonnen hat. Auch schwerfälligeren Lehrern wird es nunmehr möglich sein, in Anlehnung an Schreyer's Buch, dessen Methode beim Unterricht zugrunde zu legen. Die gleich anfangs in Tätigkeit gesetzte Phantasie und der stetige Umgang mit konkreten Kunstwerken werden sowohl den mehr rezeptiv wie den produktiv beanlagten Schüler seinen individuellen Bedürfnissen entsprechend fördern können. Durch ein Studium im Sinne der Methode Schreyer's — als deren Wesentlichstes ich die Zusammenfassung von Harmonielehre und elementarer Formenbildung bezeichnen möchte — wird eine künstlerische Generation herangebildet werden, die mindestens an eindringlichem Verständnisse der Meisterwerke und Feinheit des Stilgefühls die heutige im Durchschnitt weit hinter sich lassen wird. Schon dies aber würde dazu berechtigen, sein Buch als epochemachend für den Fortschritt der musikalischen Bildung zu bezeichnen.

Richard Münnich.

Shedlock, J. S. "Beethoven". London, George Bell, 1905. pp. 66, 12mo. 1/.

The Flemish are first-cousins of the English (VI. 435, July 1905). Beethoven has justly been treated as the crown of Germany (VI. 477, August 1905). But he was not a German, he was a Fleming. Men show their race in adolescence and early manhood; no one can look at such pictures of B., and not see that he was a Fleming. Henry Reeve in "Journal of a residence at Vienna and Berlin 1805—1806", describes him at age 35 as "a small, dark, young-looking man". Not known why there is havering about this, except that the world always lazily thinks far too much about domicile and far too little about race. See Saxe Wyndham above about Sullivan; and Beethoven was even more of a Fleming than Sullivan was a Jew. Beethoven had very little to do with us, his first-cousins; see Notizen, London. — About the personal attributes there is Goethe's summary: — "His talent astonished me, but his personality is utterly untamed. He is certainly not wrong in finding the world detestable, but he does not thereby make it more enjoyable either for himself or for others. He is however greatly to be excused and greatly to be pitied, as he is losing his hearing, which is perhaps less harmful to the musical than to the sociable side of his nature. He who in himself is laconically disposed becomes doubly so through that failing." — These brochure-lives of great people are becoming favourite. Author (who has revised Grove's "Beethoven" article in the new Dictionary, VI. 512, September 1905) has made a very graphic, serviceable condensation. The attempt to reproduce facsimile scores &c. (pages 50) in these miniature books is not successful; they are too faint, and much too small. C. M.

Storck, Karl, Geschichte der Musik. Mit Buchschmuck von Frz. Staßen. 4. (Schluß-) abteilung. g. 8⁰, S. 561 bis 848. Stuttgart, Muth 1905. ℳ 2,—.

Untersteiner, Alfredo, Storia del violino, dei violinisti e della musica per violino. Con un'appendice di Arnoldo Bonaventura sui violinisti Italiani moderni. 12⁰, 228 S. Milano, U. Hoepli, 1906.

Vancsa, Max, Schubert und seine Verleger. Vortrag, geh. in der 11. Schubertiade des Schubertbundes am 3. März 1905. gr. 8⁰, 15 S. Wien, Sallmeyer, 1905. ℳ —,60.

Volbach, Fritz, Beethoven. Die Zeit des Klassizismus (Weltgeschichte in Charakterbildern, hrsg. v. Fr. Kempers, Seb. Merkle und Mart. Spahn. V. Abtl: Die neueste Zeit. Lex. 8⁰, IV. 178 S. Mit 4 Blg. u. 63 Abbildg. 1.—5. Taus. München, Kirchheim 1905. ℳ 4,—.

Wagner, Richard, Tristan und Isolde. Textbuch mit Angabe der Leitmotive, der führenden Orchesterinstrumente, der Seitenzahlen der Partitur (Taschenformat) und Klavierauszug nebst Notenbeispielen im Anhang herausgegeben von Carl

Waack. kl. 8°, 96 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel. *M* 1,—.

Wagner, R. A Mathilde Wesendonk. Journal et lettres 1853—1871. Traduction autorisée de l'allemand p. G. Khnopff. Préface de Henri Lichtenberger. 2 volumes (av. 2 portraits). 8°. Berlin, A. Duncker. *M* 5,70.

Wieser, L., Die drei Töne c, d, e als Wurzel des Tonalsystems. Ein methodisch geordnetes Handbuch beim Unterrichte f. d. Kleinen. 5. u. 6. (Schluß-) Heft. Lex. 8°, 51 S. Wien, C. Kulm, 1905, je *M* 1,25.

Wolff, Ernst, Felix Mendelssohn Bartholdy, sein Leben und seine Werke. Mit zahlreichen Faksimiles und Kunstbeilagen, sowie Porträts, Originalillustrationen usw. Berlin, Verlag »Harmonie«. Gebunden *M* 4,—.

Zimmermann, Felix. Beethoven u. Klinger. Eine vergleichend-ästhetische Studie. Lex. 8°, 51 S. Dresden, G. Kühlmann, 1905. *M* 2,—.

Bildnisse berühmter Deutschen. In dieser Bildnisserie erschienen bei Breitkopf & Härtel die Portraits von J. S. Bach (nach dem Gemälde von Hausmann), Händel (Hudson), Gluck (J. Dupplesis), Haydn (Rösler), Mozart (Tischbein) und Beethoven (Waldmüller) in vorzüglichen, einfach wirkenden Abbildungen. Format 52 u. 40 cm. Preis pro Blatt *M* 2,—.

Zeitschriftenschau.

Zusammengestellt von **Walter Niemann.**

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift VII, Heft 1, S. 37.

Anonym. Richtpunkte zur Aufstellung von Orgeldispositionen, Flieg. Blätter f. Kirchenmusik, Regensbg. 1905, 10 — Von der Editio Vaticana, Flieg. Blätter f. Kirchenmusik. Regensburg 1905. 10. — W. Kleefeld, Landgraf Ernst Ludwig v. Hessen-Darmstadt u. d. deutsche Oper. Bespr. LZ 56. 48. — Die Jankó-Klaviatur, MRu 1, 7. — Weingartner's Genesius te Antwerpen, Cae 62. 12. — Musiker-Briefe. Peter Cornelius und H. v. Bülow, DAMZ 1, 37. — Der Musikleiter der Neuzeit. (Bespr. v. A. Laser's Buch »der moderne Dirigent«), L 29, 6. — Victor Herbert, MC 25, 22. — Brahms, Elgar and Newman, MC 25, 22. — The menagement of boys in grades next below the high school, Mu 10, 12. — Wagner in English, Mu 10, 12. — Sir Edw. Elgar. »English Executants«, MSt 24, 623. — Will. W. Starmer, MSt 24, 621. — Deutschlands Außenhandel in Musikinstrumenten in den ersten drei Quartalen 1905. Zfl 26, 7. — Reg. Goss-Custard, MSt 24, 621. — 10. Hauptversammlung des Rochlitzer Ephoralkirchenchorverbandes in Geringswalde (17. Mai 1905). KCh 16, 12. — Musik an den höheren Lehranstalten und Chorpflege überhaupt, Si 30, 12. — Hörügel's Normalharmonium, H 1905, 12. — Musicians buried in Westminster Abbey, Et 23, 12. — Erinnerungen an den Oratorienkomponisten H. F. Müller, Kölnische Volksztg. 1905, 6. — Bell music, MMR 35, 420. — Camille Saint-Saëns, SMT 25, 17. — Zum System des Wettsingens, SMZ 45, 32 — Le Mélomane, Le Journal musical, Paris, 10, 22. — Beethoven als Briefhumorist, L 29, 5. — Protestversammlung der Zivilmusiker, DMZ 36, 48ff. — Exeter Cathedral College of Vicars Choral: a quincentenary Celebration, MT 61, 754. — Mr. Randegger and the Norwich Festival, MT 61, 754. Leben und Briefe P. I. Tschaikowsky's von Mod. Tschaikowsky (Bespr.), MT 61, 754. — Neue Urkunden zur Geschichte des Münchner Wagner-Theaters. Aus

den Münchn. N. Nachricht.). DTK 4, 7. — Unsere Nationalhymne, DAMZ 1, 35. — Das Kaim-Orchester, DMZ 36, 46. — Zur Hundertjahrfeier der ersten »Fidelio«-Aufführung am 20. Novemb. 1905. DAMZ 1,34. — Kritik der Kritik,DAMZ 1, 34. — Två Leonorer i Beethoven's »Fidelio«: S. Hebbe, C. Östberg, SMT 25, 19/20. — Första uppförandet af Beethovens »Fidelio«, ebendort.

A., H. Das Nürnberger neue Stadttheater. DMZ 36, 49.

Altenburg, W. Das Transponieren, insbesondere bei den Klarinetten, ZI 26, 7.

Andersson, O. En folkmelodis vandring, FM 1905, 17/18.

— Ur Pacius brefsamling, FM 1905, Oct.

Arend, M. Josef Reiter's »Totentanz« (Urauff. in Dessau), BfHK 10, 3.

— Gluck-Zyklus unter Arth. Nikisch im Leipzig. Neuen Theater, KL 28, 24.

— Fanny Hensel, eine vergessene Komponistin, NMZ 27, 6.

Augé de Lassus, L. Galli-Marié et l'Opéra-Comique, RM 5, 22.

Averkamp, A. Operavertalingen,Stemmen onzer Eeuw. 1905, 18. Nov.

— »Von den Tageszeiten« von Fr.E.Koch, WvM 12, 47.

B. Elementare Musik, DMZ 36, 46.

Baker, F. G. F. Händel. Good Words, London. Dec. 1905.

Batka, R. »Flauto solo«, Urauff. d. Oper v. Eug. d'Albert in Prag, KW 19, 5.

— Weihnachtsmusik, KW 19. 6.

— Der Monatsplauderer, NMZ 27, 6.

— Rich. Straußens »Salome«, KW 19, 7.

Beckmann, G. Ein erster äußerer Erfolg d. Evang. Organistenvereins f.Rheinland u. Westfalen, CEK 19, 12.

Behrens, C. August Bournonville, Ord och Bild, Stockholm 1905, 9.

Bekker, P. »Lebenswunder« in der Musick, AMZ 32, 50ff.

Bellaigue, C. L'évolution musicale de Nietzsche, Revue des deux Mondes 1905, 29, IV.

Bellile-Serre. Notes sur la musique orientale: lettres et photographies du Haut-Sénegal et de Batavia, RM 5, 22.

Berger, A. v. Heinrich Bulthaupt, Dramaturg. Blätter, Berlin. 1, 10/11.

Berlinger. W. Kienzl, R. Wagner, (Bespr.), Schweiz. Rundschau, 5, 4.

Beyer, E. Der russische »Geigenverbesserer« Leo v. Dobriansky in fachmännischer Beleuchtung, ZfI 26, 8.

Bewerunge, H. Das Stimmen der Glocken, GBl 30, 12.

Blech, L. Instrumentationslehre (Bespr.) KW 19, 7.

Bischoff, E. Die Musik im Volk, Der Türmer 1906, 1.

Blackburn, V. The origin of Music, Mu 10, 12.

Blesset, F. Le Rythme et la Mesure, Le Journal Musical, Paris 10, 23.

Blume. »Zenobia«. (Urauff. d. Oper v. L. A. Coerne in Bremen), AMZ 32, 49.

Blumenthal, P. Über die Bildung freiwilliger Kirchenchöre, BfHK 10, 3.

B., P. Fest d. hl. Stephanus, GBo 22, 12.

Brandes, Fr. Rich. Strauß' »Salome«, (Urauff. in Dresden), S 63, 73/74.

Brons, S. Wanverhoudingen in het onderwijs, Toonkunst, 1905, 23. Nov.

Bunner, M. Y. Famous violins and their makers Craftsman, Syracuse, N. Y. 1905, Dec.

Caligula. Zeit- und Streitfragen im Musikleben IV: Kunst und Eitelkeit, NZfM 72, 49.

Chavarri, E. L. El ritme en la representació escènica, RMC 2, 23.

Ch. H. Hacke: Lerne singen. (Bespr., DAMZ 1, 36.

— Der Protest der Zivilmusiker gegen die Beschlüsse des Militärmusikerinteressenten-Kongresses, DAMZ 1. 35.

— Momentbilder vom Militärmusikinteressenten-Kongreß, DAMZ 1, 34.

C., H. E. Closson: Chansons populaires des provinces belges, (Bespr.), GM 51, 50.

C., J. »Armor« (Oper v. Sylvio Lazzari), RM 5, 22.

Chybiński, A. Über das nach-Wagner'sche deutsche Musikdrama, Haslo (poln.), 1, 1, Paris.

— Aus der neuesten französischen Klaviermusik I (Debussy, Dukas), Mno 9, Warschau.

— Die neuesten Erscheinungen im Gebiete d. Klaviermusik I, Mno 10/11, Warschau.

Clerjot, M. A. Lefort, Le Journal Musical, Paris, 10, 23.

Colberg, F. First performance of Rich. Strauß' opera »Salome«, MSt 24, 624.

Combarieu, J. Les origines du rythme et la travail social (Cours du collège de France, XVI), RM 5, 22ff.

— Grammaire musical I (Cours du collège de France), RM 5, 23.

Curzon, H. de. Croquis d'artistes; Mme Félia Litvinne, GM 51, 51.

-d. Walthari in St. Gallen, SMZ 45, 31.

Dembski. Hundert Jahre deutscher Männergesang, Die schönen Künste, Beil. d. National-Ztg 14. Dez. 1905.

Diehl, A. Nochmals »Etwas über Geigenbau«, ZfI 26, 6.

Dittmer, H. Professor Ottokar Ševčik, St 16, 188.

Dotted Crotchet, Magdalen College, Oxford. MT 61, 754.

Dubitzki, F. Volkslieder u. Kinderlieder. NZfM 72, 51.

Elson, A. Club programs from all nations, VII. Sweden and Finland, Mu 10, 12.

Elson, L. C. Geo. Whitfield Chadwick, Mu 10, 12.

Erckmann, F. Weihnachtslieder, Mk 5, 6.

Feldern, R. Theater, Konzerte und Vorträge, hygien. Plauderei, Ostdeutsche Presse, Bromberg 1905. 8. Nov.

Ferretini, E. Die Geschichte eines Orchesters (Ital.), Nuova Antologia, Rom, Nov. 1905.

Fink. Die große Konzertorgel im Kgl. Odeonsaale in München, ZfI 26, 8.

Fortis, H. Ignace Pleyel, Le Journal musical, Paris, 10, 22.

Fourrier, M. L'oratorio Christus de Liszt (I: La Nuit de Noël), RM 5, 23.

Galli, A. Musica artificiosa, RMI 12, 4ff.

Gamba. Adolf Rebner, St 16, 188.

Gastoné, A. La Musique à Avignon et dans le Comtat du XIVe au XVIIIe siècle (avec transcriptions de pièces anciennes) III, RMI 12, 4.

Gaynor, E. Irish music, New Ireland Review, Dec. 1905.

Gebauer, P. Die Orgel der Predigerkirche zu Erfurt, ZfI 26, 8.

Gevaërt, F. A. De l'exécution musicale, GM 51, 49.

Gilman, L. Foreign conductors of this season's music, Review of Reviews, New York, 1905.

Giovanna, E. La Réforme de l'enseignement musical à l'école, CMu 8, 23.

Glasenapp, C. Fr. Siegfr. Wagner und das deutsche Publikum, Münchner Neueste Nachr., 1905, 22. Nov.

Glossy, K. Die erste Aufführung von Beethoven's »Fidelio«, Österreich. Rundschau, Wien, 5, 55/56.

Goepfart, K. Die Lieder des Euripides (Wildenbruch - Vogrich), Bespr., DMZ 36, 47.

Goodrich, A. J. Harmonic formulas, MC 25, 21.

Graef, M. R. Musikalisches Gehör und Raumsinn, Die Gegenwart, Berlin, 1905, 37.

Graevell. Zum 300jähr. Cervantes-Jubiläum, BB 1905, 9/12.

Hackett, K. Giving songs, Mu 10, 12.

H., Fr. J. Astrid Ydén. A. E. Pratté, SMT 25, 18.

Hagemann, K. Max Regers »Sinfonietta«, KW 19, 5.

— Cyrill Kistler's Oper »Baldurs Tod«, Bespr., KW 19, 5.

Hellen, M. Die moderne Klavierfabrikation, HKT 10, 4.

Hellouin, Fr. Le noël musical français, GM 51, 50ff.

Henderson, W. J. The Attitude of the typical musical Audience, Et 23, 12.

Hohenemser, R. Das Triviale in der Musik, Mk 5, 6.

Hornbostel, E. M. v. Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft, ZIMG 7, 3.

Huss, Fr. J. Några Pratté-minnen, SMT 25, 18.

Ingmann, A. Felix Draeseke, FM 1905, Oct.

Istel, E. Zur Beurteilung J. S. Bach's, BfHK 10, 3.

Joss, V. »Zierpuppen« (Uraufl. d. musikal. Komödie v. A. Götzl in Prag), AMZ 32, 49.

Kalischer, A. Ein Konversationsheft v. L. v. Beethoven, Mk 5, 4ff.

Karlsson, K. H. Die Archive des Vatikan (Schwed.), Nordisk Tidskrift, Stockholm, 1905, 6.

Katscher, L. Musikalische Zeitfragen, NMZ 27, 5.

Keeton, A. E. Three Scandinavian schools of composers, Fortnightly Review, London, Dec. 1905.

Kelley, E. St. Berlioz-Strauss on orchestration, MC 25, 21.

Kessler, G. Christnachtsmusik, NMZ 27, 6.

Kleffel, A. Rich. Strauß' »Salome« (Urauff. in Dresden), AMZ 32, 50.

Kling, H. Goethe et Berlioz, RMI 12, 4.

Knosp, G. u. **Steinhauer,** J. Jeanne Diot. Annie de Jong, NMZ 27, 5.

Knosp, G. Französische Militärmusik, DMMZ 27, 48.

Kohler, J. Wie soll man Goethe'sche Lieder komponieren? AMZ 32, 49.

Köhling, Fr. Musik in Brasilien, Mk 5, 5.

Kohut, A. Sänger und Diplomat, DMZ 36, 47.

Köstlin, H. A. Übersicht über die Entwicklung d. evang. Kirchengesangvereine in Deutschland, Monatschrift für Pastoraltheologie, Berlin 2, 2.

— Das Jahresfest d. Evang. Kirchengesangsvereins für Württemberg in Reutlingen, 22/23. Okt. 1905, CEK 19, 12.

Komorzynski, E. v. Anton Bruckner symfonikern, FM 1905, 17/18.

— Die Wiener kirchenmusikalischen Verhältnisse, Mk 5, 5.

Kraemer, P. Das Geheimnis des Staccato's auf den Streichinstrumenten, DMMZ 27, 48ff.

Krohn, J. Paralleltonarterna, FM 1905, 17/18.

Kruijs, M. H. van 't. Jacques Hartog, MB 20, 50.

— Het St. Ceciliafeest, MB 20, 46.

— Dirigentenvreugd, MB 20, 46.

— Onze Schutterij-Muziekcorpsen, MB 20, 47.

Kufferath, M. Lettres de R. Wagner à Math. Wesendonk. Bespr., GM 51, 48.

Kühn, P. Eine Büste und plastische Halbfigur Arthur Nikisch's vom Bildhauer Max Lange, Leipzig, MWB 36, 50.

Kvapil, J. Böhmisches Theater, Dramaturg. Blätter. Berlin, 1, 10/11.

Landowska, Wanda. Sur l'interprétation des œuvres de J.-S. Bach. Mercure de France, 15. Nov. 1905.

Lange, Fr. »Fidelio«, NMP 14, 22.

L., C.-l. Om Musiken som uttrycksmedel SMT 25, 17ff.

L., P. Aus Weimars zweiter klassischer Zeit, RMZ 6, 25.

L., S. W. v. Eene Mislukking (Bespr. d. Broschüre »De mislukking van den Parsifal van R. Wagner« v. L. van Gigh), WvM 12, 50.

Law, Fr. S. Emil Sjögren, Mu 10, 12.

Lederer, V. Alte Instrumente und ihre Zukunft, S 63, 73/74.

Leriche, P. »Armor« de S. Lazzari à Lyon, CMu 8, 23.

Lessiak, P. Unsere Dialektdichter und ihre Sprache, DVL 1905, 8.

Locard, P. Sur les 32 sonates de Beethoven, CMu 8, 23.

Liebling, E. The best way to study Czerny, Et 23, 12.

Llongueras, J. L'ideals dels nostres cants, RMC 2, 23.

Loose, R. Der Evang. Kirchengesangverein für Anhalt, CEK 19, 12.

Louis, R. Friedr. Klose, NMZ 27, 5.

Lyon, G. L'acoustique de la salle du Trocadéro, RM 5, 22.

M. Der deutsche Verband (von Kirchenchören), KCh 16, 12.

Marnold, J. Dialogues des Morts V: Rossini et Auber, LM 1, 15.

Marsop, P. Operndirektion und Opernregie, Allgem. Ztg., München 1905, 467.

Mathews, W. S. B. The Romantik in Piano-Music, Mu 10, 12.

Matras, M. More concerning the music-cure, MMR 35, 420.

Mauclair, C. Le prestige du virtuose, CMu 8, 24.

Mccullagh, H. The possibilities of Negro Music, Mu 10, 12.

Mennicke, C. Abaco, KW 19, 7.

Merkel, P. Chordirigent und Harmonielehre, SH 45, 46.

Mey, K. Über R. Wagner's Huldigungschor an König Friedr. August von Sachsen 1844, Mk 5, 5.

Monaldi, G. Orchestre e direttori, Nuova Antologia, Rom, 40, 814.

Morris, F. The influence of musical instruments upon composition, Et 23, 12.

Mortier, A. Le Rôle du Critique Musical (aus d. »Petit Monégasque«), Le Journal Musical, Paris, 10. 22.

Nantas. Jacques de Vos, Lucifer, 1905, 26. Nov.

Nelle. Gegen das Schleppen im Gemeindegesang, Si 30, 12.

Neumann, A. Virtuosenkonzerte, MLB 1905, Nov.

O., C. v. »Leonore« von Beethoven, WvM 12, 49.

— De geschiedenis van eene vriendschap (R. Wagner und H. Laube), Cae 62, 12.

Oostveen, Joh. Kor Kuiler, Lucifer 1905. 12. Nov.

Parker, D. C. Wagner and Carlyle, MMR 35, 420.

Pecanins, J. Cansons Populars Catalanas, RMC 2, 23.

Pedrell, F. Musichs vells de la terra, Joan Carles Amat, RMC 2, 23.

Penfield, S. N. Practical Acoustics, Mu 10, 12.

Philipp, J. Piano music of the present, Et 23, 12.

Plaß, J. Die liturgische Gruppierung der Sonntage, MSfG 10, 12.

Preising. Julius Otto Grimm, RMZ 6, 25.

Procházka, R. »Flauto-Solo« (Musikal. Lustsp. v. E. d'Albert, Urauff. in Prag), NMZ 27, 6.

Prod'homme, J.-G. »Le Freyschütz« à Paris (1824—1841), Mercure de France, 1905, 1 Dec.

Prümers, Ad. »Tempo, meine Herren!« NMP 14, 22.

Pudor, M. H. Material u. Ideal beim Instrumentenbau. DMZ 36, 46.

Puttmann, M. Camille Saint-Saëns, BfHK 10, 3.

— Beethoven als Opernkomponist, Cosmopolitain, Berlin 1, 5ff.

Raaff, J. J. Sinfonie in F-moll von G. Schumann. Bespr., S 63, 69/70.

Reinecke, C. Reminiscences of famous musicians of the immediate post, Et 23, 12.

Reusch, C. V. Ludwig Ritter von Köchel. NMZ 27, 5.

Roberty, A. Ein Wort zur musikalischen Bildung, Nationalztg., Berlin, 1905, 14. Sept.

Roda, C. de. Un quaderno di autografi di Beethoven del 1825 IV, RMI 12, 4.

Röper, A. »Vom Wecken bis zum Zapfenstreich«, Die Woche, Berlin, 7, 45.

Rouanet, J. La musique arabe en Algérie, LM 1, 14ff.

Rowbotham, J. F. The history of the orchestra, MMR 35, 420.

Rudder, M. de, La réhabilitation de la danse: I. Duncan et l'Artémis Colonna, GM 51, 49.

Rychnovsky, E. Neue Wunderhornlieder (v. O. Vrieslander), KW 19, 6 (Rundschau).

S., J. S. Performance of Beethoven's »Leonore« at Berlin, MMR 35, 420.

S., P. Zur Hundertjahrfeier der ersten Fidelio-Aufführung, DMZ 36, 46.

Schäfer, Th. Fritz Volbach, NMZ 27, 6.

Schaub, H. E. Nutzen und Schäden des modernen Konzertwesens (Zeit- und Streitfragen im Musikleben. 3), NZfM 72, 46.

Scheibler, L. Fr. Schuberts einstimmige Lieder im Volkston, NZfM 72, 51 ff.

Schering, A. Neue Violinschulen (J. Joachim, Moser, A. v. d. Hoya, E. Kross, M. Vogel), Bespr., NZfM 72, 50.

Scherrer, H. Volkslieder zur Guitarre, NZfM 72, 51.

Schjelderup, G. R. Wagner, Ord och Bild, Stockholm. 1905, 7.

Schlemüller, H. Die Barbarina (Urauff. d. Oper v. O. Neitzel), S 63, 69/70.

Schüller, R. Josef Reiter's »Totentanz«, Bespr., KW 19, 5.

Schwers, P. Rich. Strauß' »Salome«. (Urauff. in Dresden), DMZ 36. 50.

Sembrich, Sovereigns I have sung to, Pall Mall Magazine, London, Dec. 1905.

Solerti, A. Primi saggi del melodramma giocoso, RMI, 12, 4.

Sonsky, R. Aus der Musikwelt der Polen, MLB 1905, Nov.

Spiro. Fr. Populäre Konzerte in Rom, AMZ. 32, 49.

Steinmann, A. Über Bach und Bacharbeit, Der alte Glaube, Leipzig, 7. 6.

Sternberg, C. v. A study of musical talent, Et 23, 12.

Stoecklin, P. de. Französisches Musikleben. III. Elemente und Organisation des Musiklebens, S 63. 71/72.

Storck, K. Die Bedeutung der komischen Oper, KL 28, 23.

Storer, H. J. Franz X. Arens, Mu 10, 12.

Stork, Fr. Die Orgel in der Pauluskirche zu Dortmund, MSfG 10, 12.

Svanberg, J. Ett teatermuseum i Stockholm (Aufruf), SMT 25, 17.

Teneo, M. Miettes historiques. LM 1, 15.

Thiessen, K. Neue Lieder. Bespr., NZfM 72, 50 ff.

Thompson, H. Worcester. Sheffield and Bristol (Musikfeste), ZIMG 7, 3.

Torge. Ein Passahlied aus alter Zeit, Protestantenblatt, Bremen, 38, 48.

Turot, H. Théâtres populaires et théâtres lyriques, RM 5, 22.

Vaucaire, M. Les livrets des opéras et des opéras comiques, La Revue, Paris, Nov. 1905.

Venable, M. How to play scales and arpeggios, Mu 10, 12.

Vianna da Motta, J. Neues über Beethoven. (Bespr. neuer Beethoven-Literatur), KL 28, 24 ff.

Vivell, P. C. Eine Gesangprobe während d. Tagung einer Synode an d. Schwelle des 11. Jahrh., GBl 30, 12.

W. Zu der Veranstaltung geistlicher Musikaufführungen, DMZ 36, 47.

— Das Züchtigungsrecht des Lehrherrn, DMZ 36, 46.

Wadsack, A. Der Schulgesang (aus d. »Hess. Schulboten«), SH 45, 48.

Wegmann, L. Der junge Lanner, Deutsches Volksblatt, Wien, 1905, Nr. 6013.

Widmann, B. P. Alberich Zwyssig als Komponist (Ausf. Bespr.), SMZ 45, 32ff.

Wilson, J. L'enseignement dans les Conservatoires de musique, Le Journal Musical, Paris, 10, 23.

Winterfeld, A. v. Eine gekrönte Förderin Gluck'scher Musik, NMZ 27, 5.

Wittmer, G. Stimmen aus der Vergangenheit (Von der Musik als Erzieherin), BB 1905, 9/12.

Wolzogen, H. v. Über Veröffentlichung von Briefen, BB 1905, 9/12.

Zielinski, J. de. The story of a piano, Mu 10, 12.

Buchhändler-Kataloge.

Ellis's Cataloque of old und rares books of and relating to Music. London, W. 29, New band street, 1905. Prix sixpence. Part. I, H.-Powell. Enthält besonders viele und wertvolle Musikalien aus dem 18. Jahrhundert.

W, Harold & Co., 1 Clark's Buildings, 201 A, Shaftesbury Avenue, London W.C. Catal. N. 24, 1905 of music and musical literature (ancient and modern, second hand.

H. Hugendübel, Buchhandlung und Antiquariat, München, Salvatorstr. 18. Antiquariats-Katalog 24. Deutsche Literatur. Deutsche Sprache. Musik und Theater.

Leo Liepmannssohn, Antiquariat, Berlin SW. 11. Bernburgerstr. 14, Katalog 157: Instrumental-Musik vom Anfange des 16. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Éditions originales de: D. Ferrari, Gottfr. Finger, Francoeur, Frescobaldi, Froberger, Gaviniès, Geminiani, Giardino, J. G. & K. H. Graun, Guerini, Guignon, Guillemain, Händel, Hässler, Haydn,

Honauer, Hotteterre-le-Romain, Huguenet, J. N. Hummel, Kalkbrenner, Kammel, Kirnberger, Kozeluch, J. L. Krebs, Rud. Kreutzer, Krommer. Leclair, Le Duc, Lolli, Madonnis, Marchand, Martinn, Mascitti, Mattheson, Mendelssohn, Mondonville, Mozart, Muffat, Müthel, Nardini, Nares, Noferi. Tablatures de Luth: Abondante, Barberiis, Caliginoso, Crema, Francesco da Milano, Gerle, Gintzler, Milioni, Pifaro, Rotta, Ruiz de Ribayaz, Valerius, Vallet, Vindella.

K. Th. Volckner's Verlag und Antiquariat, Frankf. a/M., Römerberg 3, Katalog Nr. 260. Kulturgeschichte, darunter eine größere Rubrik »Musik, Theater, Tanz« mit manchen vergriffenen Büchern.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Collegium musicum.

Im Jahrgang V, Heft 11 dieser Zeitschrift hat A. Heuß unter Berufung auf Wotquenne's Katalog die rhythmische Fassung des Anfanges des 2. Satzes von Gluck's A dur-Trio in meiner Sammlung *Collegium musicum* angefochten. Da das Berliner Exemplar des Originaldruckes (London, Chr. Simpson) verschwunden ist, stützt sich meine Ausgabe auf die Dresdener Kopie desselben. Heute kann ich, im Besitz des von L. Liepmannsohn in Katalog 157 angezeigten defekten Exemplars (nur 1. u. 2. Violine), die Freunde des Werkes darüber aufklären, daß der fragliche Vorschlag original ist und zwar sowohl bei der Wiederholung als zu Anfang:



Überhaupt erweist sich die Dresdener Abschrift als durchaus verläßlich. Von einem »Eingriff« kann also keine Rede sein, sondern nur von einem Versehen Wotquenne's.

Leipzig. Hugo Riemann.

Ortsgruppen.

Berlin.

Vorstandssitzung vom 9. Nov. 1905: Es wird beschlossen, die Reihe der Hauptvorträge, an welche sich Referate und praktische Darbietungen angliedern sollen, für das ganze Jahr festzustellen und zu diesem Zwecke die für einen Vortrag in Aussicht genommenen Mitglieder zu einer Versammlung am 15. Nov. einzuladen. Als Termin der Sitzungen wird Sonntag nachmittag 5 - $6^1/_2$ Uhr, als Versammlungsort die Aula einer zentral gelegenen höheren Lehranstalt bestimmt. Zu dem in der konstituierenden Versammlung gewählten Vorstande treten als Beisitzer Herr Musikverleger Robert Lienau und Herr Prof. Xaver Scharwenka.

Sitzung am 15. November: Es wird folgendes Jahresprogramm aufgestellt und seine Bekanntgabe an die Mitglieder genehmigt:

26. November. Herr Dr. Max Seiffert: F. W. Zachow als Lehrer Händel's.
17. Dezember. Herr Dr. James Simon: Zur Chopinforschung. — Demonstration der akustischen Einrichtungen des Psychologischen Instituts und Erläuterung seiner Apparate.
21. Januar. Herr Prof. Dr. F. Zelle; Die älteste deutsche Oper.
25. Februar. Herr Prof. Dr. H. Kretzschmar: Über ein Thema aus der Geschichte der Oper oder aus der Musikästhetik.
25. März. Herr Dr. Johannes Wolf: Heinrich Isaac als weltlicher Komponist.
29. April. Herr Prof. Dr. Max Dessoir: Über ein noch zu bestimmendes Thema.
20. Mai. Herr Dr. E. von Hornbostel: Über ein Thema aus der vergleichenden Musikwissenschaft. — Herr Dr. Hugo Leichtentritt: Vorführung älterer mehrstimmiger Vokalwerke mit Erläuterungen.

17. Juni. Herr Dr. Hermann Springer: Über Aufführbarkeit und moderne Bearbeitung mittelalterlicher Musik mit praktischer Vorführung von Kompositionen des 13. bis 15. Jahrhunderts.

Öffentliche Sitzung am 26. November. An Stelle des beruflich verhinderten Vorsitzenden leitet Herr Prof. Friedlaender die Versammlung. Nach einigen geschäftlichen Mitteilungen erhält Herr Dr. Max Seiffert das Wort zu seinem Vortrage »F. W. Zachow als Lehrer Händel's«. Derselbe baut sich auf die Neuausgabe der Werke Zachow's als Grundlage auf. Redner charakterisiert sie als eine nach drei Seiten hin bedeutende Geschichtsquelle: sie eröffnet uns neue Gesichtspunkte für die Einschätzung Zachow's als Komponisten, gibt eingehendere Antwort auf die Frage nach dem geistigen Verhältnis zwischen ihm und seinem Schüler Händel und verschafft einen zuverlässigen Maßstab für die Fixierung dessen, was dieser seiner Zeit verdankt und worin er Original war.

Was die Orgelkomposition (meist Choralbearbeitungen) anbetrifft, so stellt Redner Zachow neben Pachelbel und zeigt seine Abhängigkeit von Wiener Meistern wie Ebner, Kerl, Poglietti und Froberger in der Themenbildung, den breiten vollgriffigen Präludien und den mehrsätzigen Kanzonen mit Themenumbildung. In der Kantatenkomposition hält sich Zachow an das Vorbild seines Lehrers Schelle. Mit ihm teilt er die etwas ungelenken Fugenmotive, die plastisch ausmalenden a-cappella-Zwischensätze, die Behandlung der Schlußchoräle und die selbständige Orchesterbegleitung. Originell ist er im Aufbau seiner Kantatenform. Mit der Verwendung von Secco-Rezitativ und dramatischer Da capo-Arie mit und ohne Instrumentalbegleitung geht er über Schelle hinaus; er ist einer der ersten, welche diese für die Bach'sche Kantate wichtige Formenerweiterung vornehmen. Hinsichtlich der Abschätzung der Kompositionstätigkeit Zachow's weist Redner auf den Ausspruch Händels: Der Mann war sehr stark in seiner Kunst.

Wie sich Zachow im Unterrichte Schelle's an fremden Meistern gebildet hatte, so entwickelte auch er Geschmack, Erfindung und Formensinn seines Schülers Händel an den Beispielen der verschiedensten deutschen und italienischen Meister, ließ sie kopieren, wies ihre Vorzüge und Mängel auf und leitete an, letztere zu verbessern. Bis in sein spätestes Alter blieb Händel der Gewohnheit treu, aus der Kopie fremder Arbeit Anregung zu eigenem Schaffen zu holen. Von deutschen Meistern haben ihm Vorbilder abgegeben: Kerl, Poglietti, Kuhnau, Krieger, Pachelbel, Buxtehude, Muffat und Habermann. Am meisten aber verdankte er Zachow, dessen pädagogische Einsicht ihn sowohl im Generalbaß und im Zusammenhang damit in der Improvisation, als auch in der gebundenen Komposition nicht zum wenigsten durch sein eigenes Beispiel zur Meisterschaft führte. Seine Werke haben einen entscheidenden Einfluß auf die Gestaltung von Händel's Tonsprache ausgeübt. Redner stellt unter anderen Reminiszenzen in der Beschwörungsszene aus »Saul«, in der Bußarie: Warum toben die Heiden aus »Messias«, in dem Chor: die Mauern beben aus »Josua« und in einer ganzen Reihe von Zügen aus »Acis und Galathea« fest. Aber auch in der Instrumentation, in der Verwendung des modernen italienischen Orchesters (Streicher mit Gamben, Flöten, Oboen, Fagotte, Jagdhörner, Trompete, Pauke, Harfe) steht Händel auf den Schultern seines Lehrers. Wenig vermochte ihm Zachow zu geben hinsichtlich der abgerundeten, formvollendeten Melodik, diese war erst eine Frucht seiner italienischen Studien.

Das von Zachow erhaltene Trio für Flöte, Fagott und Continuo führt den Vortragenden zu dem Schlusse, daß Händel's Oboentrios, so wie sie auf uns gekommen sind, nicht die Form der Hallenser Zeit haben, sondern das Ergebnis einer späteren Überarbeitung auf Grund der italienischen Erfahrung darstellen. Der wohlgelungene Vortrag des Zachow'schen Trios (Affettuoso — Vivace — Adagio — Allegro) durch die Herren Dr. Tröster, Dr. Praetorius und Dr. Seiffert schloß die inhaltsreichen Ausführungen des Redners wirksam ab. Eine reiche Zahl eingestreuter Beispiele, von Herrn Max Schneider auf dem Flügel verständnisvoll wiedergegeben, vertieften den Eindruck des Vortrages, der allgemeinen Beifall fand. Mit Worten des Dankes an Redner und Ausführende schloß der stellvertretende Vorsitzende die Versammlung.

Sitzung am Sonntag den 10. Dezember nachmittags 5 Uhr im psychologischen Institut der Universität: »Demonstration der akustischen Einrichtungen des Psychologischen Instituts und Erläuterung seiner Apparate:

Nach begrüßenden Worten des stellvertretenden Vorsitzenden Herrn Prof. Friedländer, legte der Direktor des Psychologischen Institus Herr Geh. Regierungsrat Prof Dr. Carl Stumpf in kurzen Zügen Ziele und Wege der experimentell-psychologischen Akustik dar; die hohe Bedeutung dieser Disziplin für die Musikwissenschaft kam evident zum Ausdruck. Daran schloß sich die Besichtigung und Erläuterung der bei den Versuchen verwendeten Apparate an. Um der zahlreichen Versammlung einen klaren Einblick in dieselben zu ermöglichen, waren sie zu 5 verschiedenen Gruppen vereinigt, in verschiedenen Zimmern aufgestellt und entsprechend die Gesellschaft geteilt worden. Dadurch erwuchs allerdings den Gruppenleitern, als welche neben Herrn Geheimrat Stumpf die Herren Privatdozent Dr. Schäfer, Dr. Otto Abraham, Dr. E. M. von Hornbostel und Dr. Pfungst in liebenswürdigster Weise fungierten, die nicht zu unterschätzende Mühe, denselben Stoff 5mal hintereinander zu behandeln. Es würde zu weitführen, wollte ich hier alle geschauten Apparate und die Fülle von Versuchen, denen sie dienten, hier eingehend erörtern. Eine kurze programmatische Übersicht wird erkennen lassen, wie reich diese Sitzung an Belehrendem und Anregendem war.

Gruppe I (Prof. Stumpf): Stimmgabeln, Galton-Pfeifen, Flaschenorgel, hohe Lippenpfeifen, Interferenzröhre — Höchste Töne, Differenztöne, Intervall-Urteil.

Gruppe II (v. Hornbostel): Appun'scher Tonmesser, Dreiklang-Apparate, Zungenpfeifen, Resonatoren, Stern'scher Tonvariator, Obertöne, Klangfarbe, Schwebungen, simultane und sukzessive Intervalle, Unterschiedsempfindlichkeit.

Gruppe III (Schäfer): Anatomische und mikroskopische Präparate, Modelle, Tafeln.

Gruppe IV (Abraham): Sirenenscheiben, Edelmann'sche kontinuierliche Tonreihe, Geräuschstäbchen — Unterbrechungs- und Variationstöne, kürzeste Töne, Geräusche, tiefste Töne.

Gruppe V (Pfungst): Kymographion, elektrische Stimmgabel, Rousselot'scher Schreibhebel, Krüger'scher Kehltonschreiber — Graphische Methoden, experimentelle Phonetik.

Der stellvertretende Vorsitzende drückte den Vortragenden den herzlichsten Dank der Versammlung für die empfangene reiche Belehrung aus.

Johannes Wolf.

Edinburgh.

A new Branch (Ortsgruppe) has been formed, President Professor Nieck's, Secretary Mrs. Kennedy-Fraser, already 12 members.

Leipzig.

Am 13. November, der ersten Sitzung der hiesigen Ortsgruppe, hielt der Vorsitzende Prof. Dr. Arthur Prüfer einen Vortrag: Zur Jahrhundertfeier von Ludwig van Beethoven's »Fidelio«, der seinen Wert besonders dadurch erhielt, daß dem Vortragenden ein Korrekturabzug des Prieger'schen Leonoren-Klavierauszuges zur Verfügung stand. Da im übrigen der Vortrag auf Thayer und auf dem Aufsatz von Max Hehemann »Leonore« (Beethovenheft der Zeitschrift »Musik«) fußte, braucht auf den Inhalt nicht näher eingegangen zu werden.

Am 12. Dezember fand ein sogenannter Diskussionsabend statt, der mit geschäftlichen Arbeiten eingeleitet wurde. Da der bisherige Schriftführer, Dr. Arnold Schering, sein Amt niedergelegt hatte, wurde dieses Amt Herrn Carl Ettler übertragen. Der schriftliche Antrag Dr. Schering's, die verabsäumten Neuwahlen nachzuholen, ferner ein Winterprogramm aufzustellen, wurde angenommen und der 9. Januar hierzu festgesetzt. Für den 15. Januar ist eine Mozartfeier geplant. Dem (nicht anwesenden) Schatzmeister der Ortsgruppe, Herrn Richard Linnemann, wird für seine der Ortsgruppe gebrachten pekuniären Opfer Dank ausgesprochen.

Der Diskussionsabend verlief sehr anregend, so daß Aussicht ist, diese Einrichtung, die die verschiedenen Fachleute näher bringt als es bei programmmäßig verlaufenden

Vorträgen der Fall ist, werde sich bewähren. Im Vordergrund des Interesses stand das Konzert der *Société de concerts des instruments anciens*, das einige Tage vorher stattgefunden hatte. Bei aller Anerkennung des außerordentlichen Wertes dieser Einrichtung konnte man sich doch der Bedenken nicht verschließen, die wegen mangelnder Stiltreue sich erhoben. **A. Heuß.**

Paris.

La Section de Paris a tenu sa troisième séance de l'année 1905—1906, au Pavillon de Hanovre, le vendredi 22 décembre sous la présidence de M. Lionel Dauriac. Après une communication de M. Calvocoressi, sur quelques chansons du département de la Loire et une lecture, faite par M. Boschot, d'une étude sur »Lesueur, maître de Berlioz«, M. Greilsamer a entretenu l'auditoire, composé de presque tous les membres de la Section de Paris, d'une découverte de la Lutherie moderne. Cette causerie a été suivie d'un concert exécuté, sur les nouveaux instruments à cordes construits par MM. Fischesser et Greilsamer, par MM. Herwegh, Choinet, Derenancourt et Kjelstroem. M. Luzzato accompagnait au piano. Les morceaux suivants ont été exécutes: Prélude (S. Bach), no. 8 du Clavecin bien tempéré; Aria de la 10e Suite (Händel), arrangés par Ed. Singer; Adagio du Quatuor op. 52 (Beethoven). Au bord d'une Source (Liszt) arrangé par Singer; Prélude (Chopin), pour violoncelle, arrangé par Servais; Fantaisie pour violon et piano (Luzzato); Deux Contes de fées (Schumann), pour violon, alto et piano.

Le Secrétaire: **J.-G. Prod'homme.**

Neue Mitglieder.

Haines, Fred., Esq. L. R. A. M. Bandmaster London, First Life Guards.
Landes- und Stadt-Bibliothek, Düsseldorf.
Schröder, Dr. Richard (in Fa. Costenoble Verlag) Jena, Weimar-Geraer-Bahnhofstr.
Springer, Dr. Hermann, Berlin-Schöneberg. Tempelhoferstr. 22.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Filliaux-Tiger, Mme, jetzt Paris, IX, Rue Henri Monnier, 3.
Flatau, Dr. S., Nürnberg, jetzt Lauferthorgraben 5.
Sibmacher-Zijnen, W. N. F., früher Rotterdam, jetzt Amsterdam, Joh. Verhulststraat 113.
Weinmann, Dr. Carl, Stiftskapellmeister, Regensburg.

Die Adresse des Herausgebers der Zeitschrift ist Gautzsch b. Leipzig.

Inhalt des gleichzeitig erscheinenden

Sammelbandes.

Dem heutigen Hefte liegt das Register zum 6. Jahrgange der Zeitschrift und Sammelbände der IMG. bei.

Ausgegeben Anfang Januar 1906.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100N.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT.

Heft 5. **Siebenter Jahrgang.** **1906.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 *M*. Anzeigen 25 *Pf* für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 *M*.

Das dämonische Element in Mozart's Werken.

Der Zweck dieses Aufsatzes ist ein doppelter: Erstens will er auf eine Seite in Mozart's Kompositionen hinweisen, die von weiteren Musikkreisen wohl etwa geahnt, kaum aber klar empfunden wird, zweitens verfolgt er neben diesem mehr ästhetischen den pädagogischen Zweck, daß man durch die Erkenntnis dieser Seite Mozart'schen Wesens und Mozart'scher Kunst auf den üblichen Vortrag aufmerksam wird und sich dabei klarer überlegt, ob er der angemessene ist. Wenn ferner Mozart insbesondere mit Beethoven verglichen wurde, so geschah es deshalb, um den Begriff des »Dämonischen«, wie er hier für Mozart angewendet wird, leichter verständlich zu machen. Daß der Aufsatz zur Mozartfeier erscheint, ist mehr zufällig als direkt beabsichtigt. Da aber das zu Besprechende mit Mozart's innerstem Wesen zusammenhängt, so ist für die Veröffentlichung die Feier gerade die richtige Zeit.

Wir wissen über Mozart's Seelenleben trotz seiner Briefe und vieler Nachrichten von Zeitgenossen beinahe nichts. In den Briefen, die das Persönlichste über Mozart enthalten, spricht Mozart nie über sich derart, daß er uns sein Inneres enthüllen, berichten würde, in welcher Seelenstimmung er sich befinde. Man lese, um hierin klar zu sehen, die Briefe aus seiner Pariser Leidenszeit, besonders auch den ersten Brief über den Tod der Mutter. Nirgends stoßen wir auf Äußerungen, die uns einen klaren Einblick in Mozart's damalige Seelenstimmung, die durch die so überaus mißliche, oft geradezu verzweifelte Lage furchtbar gewesen sein muß, verschaffen würden. »Dies war der traurigste Tag in meinem Leben«, viel mehr sagt er uns in dem Briefe vom 3. Juli an Bullinger über sich selbst nicht, und nirgends wird man auf explosive Äußerungen über seinen Gemütszustand stoßen. Und so war Mozart wohl auch in seinem Leben, im Verkehr mit anderen Menschen [1]). Das Innerste offenbarte er nicht, er hielt es für durchaus nicht nötig, sich anderen mitzuteilen, trotz seiner offenen Natur machte er — etwas anderes

1) Wohl am ausführlichsten spricht sich hierüber Mozart in dem Brief an seinen Vater vom 4. April 1787 aus (Mozart's Briefe, herausgegeben von Nohl, S. 422), wo es heißt: ». . . Ich lege mich nie zu Bette, ohne zu bedenken, daß ich vielleicht (so jung als ich bin) den andern Tag nicht mehr sein werde — und es wird doch kein Mensch von allen, die mich kennen, sagen können, daß ich im Umgang mürrisch oder traurig wäre, und für diese Glückseligkeit danke ich alle Tage meinem Schöpfer; und wünsche sie vom Herzen jedem meiner Mitmenschen.« Warum sich dieser »Erguß« auf die Freimaurerei beziehen soll, wie Nohl bemerkt, sieht man nicht ohne weiteres ein.

anzunehmen, wüßte ich nicht — die inneren Kämpfe mit sich allein aus. Wohl war Mozart im Grunde genommen eine gemütlich sehr glücklich angelegte Natur, wir müssen es wenigstens aus vielen Zügen seines äußeren Lebens annehmen; wie es aber innerlich oft in ihm ausgesehen haben muß, das können wir einzig aus vielen seiner Werke erraten. Hier gibt uns, gerade deshalb, weil wir sozusagen nichts über sein Seelenleben wissen, Mozart Rätsel auf, und zwar ähnliche, wie sie uns Goethe, mit dem Mozart künstlerisch so überaus viele Analogien hat, geben würde, wenn wir ihn einzig aus seinem äußeren Leben, nach dem eine rückständige Welt ihre Urteile über Künstler formuliert, kennen würden. Wer nicht weiß, wie ungeheuer viel Goethe mit sich durchmachte, wie er an sich litt und bis in sein Alter an seinem leidenschaftlichen, im Grunde unharmonischen Temperament arbeitete und dennoch nie vor ihm sicher war[1], der wird auch in Mozart einen innerlich lediglich glücklichen Menschen und in seinen Werken die Kundgebungen eines glücklich frohen Temperaments sehen. Von Goethe besitzen wir nun glücklicherweise Bekenntnisse genug, die uns sein Inneres enthüllen, wenn dies für solche, die wirklich lesen können, nicht schon mehr als genügend aus seinen Werken hervorgehen würde. Bei Mozart ist man nun einzig auf die Werke angewiesen, sie allein können denn auch zeigen, was dieser Meister oft in sich herumtrug.

Es ist charakteristisch genug, daß die Mozart'sche und die unmittelbar darauf folgende Zeit in Mozart durchaus nicht den abgeklärten, formvollendeten Meister erblickte, als den ihn die heutige Welt ansieht. Urteile wie die von Nägeli[2], der nicht nur wegen des Vorwurfes der Stilvermengung durch die Kantabilität Mozart als den »allerstillosesten unter den ausgezeichneten Autoren« bezeichnet, sondern noch gar manches an ihm auszusetzen weiß[3], sind nicht so selten. Das aufregende Moment in Mozart's Kompositionen, das oft als bizarr und paradox ausgelegt wurde, ist von der Mozartschen Zeit stark genug empfunden worden. Einen Umschwung hat in dieser Beziehung die Romantik herbeigeführt, die mit uns oft geradezu unbegreiflichem Gefühl an frühere Meisterwerke hinhörte. Wenn Schumann die *G-moll*-Sinfonie »griechisch schwebende Grazie« nennt, überhaupt über Mozart sehr wenig Positives zu sagen weiß (deshalb, weil man mit ihm vollständig im Reinen war), zeigt dies deutlich genug, daß Mozart wie auch Haydn bereits unter die Komponisten gerückt war, die zu ihrer Charakterisierung eine einfache Etikette erhalten hatten; denn Urteile wie die E. Th. A. Hoffmann's oder des nordischen Philosophen Kierkegaard[5]) über Mozart sind Ausnahmen. Unsere Zeit neigt im allgemeinen durchaus der Ansicht Schumann's zu, und

---

1) Wer sich darüber in Kürze, und zwar an der Hand von Goethe'schen Bekenntnissen orientieren will, greift wohl am besten zu der Schrift von Robert Saitschick: Goethes Charakter. Stuttgart, 1898.

2) H. G. Nägeli, Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten. 1826.

3) Nicht uninteressant für unsere Zeit ist der Vorwurf der unschönen Proportion, während uns Mozart gerade in dieser Beziehung als Ideal gilt. S. 158.

4) Gesammelte Schriften. Reklam, S. 130.

5) Vgl. dessen hochinteressante Abhandlung über den Don Juan: »Die unmittelbar erotischen Stadien oder das musikalisch Erotische« in dem Buche »Entweder-Oder«, ein spekulativer Aufsatz, bei dem aber viel mehr Positives herauskam, als bei Hoffmann's Phantasien über das gleiche Werk.

heutigen Vorträgen Mozart'scher Werke kann man im großen ganzen auch keine andere Auffassung entnehmen.

Hier soll nun von dem Mozart die Rede sein, dessen Musik Charaktereigenschaften aufweist, die geeignet sind, den Hörer im höchsten Grade aufzuregen, wenn seine seelische Verfassung Beziehungen gerade zu dieser Art Mozart'scher Musik hat. Im allgemeinen gibt es nicht gerade sehr viele Leute, bei denen dies der Fall ist, die Erfahrung werden aber auch andere machen können, daß Mozart sich sehr schnell gerade auch in dieser Beziehung erschließt, wenn er richtig vorgetragen wird. Da versteht man auch heute, warum ihn der ebengenannte Nägeli als »Schäfer und als Krieger, als Schmeichler und Stürmer« bezeichnet, bei dem »weiche Melodien häufig mit scharfem, schneidendem Tonspiel, Anmut der Bewegung mit Ungestüm wechseln«. In diesen Worten liegt auch angedeutet, was uns zur Erklärung und Definition, soweit sich etwas derartiges überhaupt definieren läßt, führt, nämlich zu dem Begriff des Dämonischen. Mozart ist eine äußerst stark dämonische Natur, und Niederschläge dieser Naturveranlagung finden sich in solcher Menge in seinen Werken, daß es wunder nimmt, wenn hiervon noch nie im Zusammenhang die Rede war. Daß Werke wie das *G-moll*-Quintett, das *G-moll*-Quartett, auch die *G-moll*-Sinfonie eine ganz eigenartige Leidenschaft besitzen, geben wohl die meisten zu, daß aber diese Art der Leidenschaft sich in einer Menge anderer, teilweise recht bekannter Werke findet, dagegen verwahrt man sich und hört in diese Werke und solche Stellen den allgebräuchlichen süßen, graziösen Mozart hinein, als welchen ihn uns in der Jugendzeit unsere Klavierlehrer vorstellen, und mit dieser Generalcharakteristik arbeiten dann die meisten ihr ganzes Leben hindurch[1]).

Ein Hauptcharakteristikum von Mozart's leidenschaftlichem Naturell finde ich darin, daß von tiefster Leidenschaft erfüllte Stellen auftreten, wo man sie gar nicht vermutet und wo sie ihrer Natur nach gar nicht hin zu passen scheinen. Dies gehört aber gerade zu dem Begriff des Dämonischen, dessen Hauptcharakteristikum das Urplötzliche, Unberechenbare, vom Verstand nicht mittelbar Kontrollierbare ist. Es ist bezeichnend, daß dämonisches Wesen besonders bei sehr starken Triebmenschen anzutreffen ist, bei Menschen wie Luther, Goethe, die unter der Herrschaft ihres dämonischen Wesens schwer genug zu leiden haben[2]). Das Dämonische ist auch durchaus etwas Angeborenes, das sich, wie es Goethe tat, nur bekämpfen, eindämmen, niemals aber entfernen läßt. Es wäre verkehrt, Mozart auf Grund des früheren

1) So schrieb, um nur ein einziges Beispiel zu geben, der Referent einer der größten sächsischen Tageszeitungen unter dem 6. Dezember 1905 über das bekannte D-moll-Quartett u. a. folgendes: . . ., so daß Mozart's D-moll-Quartett, das als zweites folgte, wie eine Erlösung empfunden wurde. Wie ein Menuett um Sonnenuntergang auf grünem Rasen unter zierlichen Rokokobäumen und blassem Abendhimmel wirkt das Ganze, von unendlicher Grazie und einer ganz leisen Schwermut getragen und doch nichts als Musik, usw.

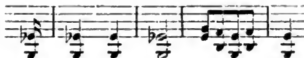
2) Über Goethe können u. a. die Worte aus einem Brief an Auguste v. Stolberg orientieren: »Wird mein Herz endlich einmal in ergreifendem wahren Genuß und Leiden die Seligkeit, die Menschen gegönnt ward, empfinden und nicht immer auf den Wogen der Einbildungskraft und überspannten Sinnlichkeit Himmel auf und Hölle ab getrieben werden?« An Bürger schrieb der »glückliche« Goethe die Worte: »Was die menschliche Natur nur von Widersprüchen sammeln kann, hat mir die Fee Hold oder Unhold zum Neujahrsgeschenk von 1775 gereicht, zwar war die treffliche Anlage schon mit dem Patengeschenk gemacht«.

Vergleichs mit Goethe eine dieser Faustnatur ähnliche Naturanlage zuschreiben zu wollen, denn daran ist festzuhalten, daß Mozart durch sein frohes Temperament im Grunde genommen eine glückliche Natur war. Daß er aber innerlich doch sehr viel durchgemacht haben muß, dessen sind seine Werke die besten Zeugen. Vor allem ist aber in Betracht zu ziehen, daß es keine Kunst gibt, in der sich das Dämonische besser aussprechen läßt als in der Musik, die als die eigentlich dämonische Kunst gelten kann, je nachdem sie behandelt ist. Es hat einen tieferen Sinn als man gewöhnlich annimmt, wenn in ausgesprochen streng geistlichen Zeiten die Musik aus der Kirche verbannt wurde, weil Fanatiker des Wortes, des Verstandes in der Musik etwas sinnbetörendes sahen, ihre dämonische Gewalt fürchteten. Der Grund liegt aber darin, daß die Wirkung der Musik auf die Gemüter durchaus nicht vom Verstande kontrolliert werden kann, wie es bei jeder anderen Kunst in beträchtlichem Maße der Fall ist, und deshalb sah man in der Musik ein Werkzeug des Teufels. Auch in Volkssagen ist von der dämonischen Macht der Musik öfters die Rede, und wenn in den letzten Jahren ein modernisiertes Beispiel, Wildenbruch's »Hexenlied« so überaus große Wirkung hervorbrachte, so zeigt dies nur an, daß auch heute noch ein Bewußtsein von der geheimnisvoll dämonischen Macht der Musik in den Menschen schlummert. Es ist für Mozart sicher ein Glück gewesen, daß gerade diese dämonische Seite seines Naturells sich in der Musik aussprechen konnte, die Musik das beste Mittel hierfür war. Noch genauer ausgedrückt, würde dies heißen: Das Dämonische, das zu Mozart's Wesen gehört, konnte nirgends besser Ausdruck und Gestaltung finden als in der Musik. Es löste sich von Mozart's Innerem oft urplötzlich und in unberechenbarer Weise ab, derartig, daß Mozart diesen seelischen Prozeß selbst nicht in der Gewalt hatte, sich ihm aber vielleicht um so lieber hingab, als er wußte, wie fruchtbar er für sein Schaffen war. Von hier aus wird man denn auch verstehen können, wie Mozart zu Werken kam, die einen durchaus anderen Charakter tragen, als er ihnen ihrer Bestimmung nach zukommt, wird man begreifen können, warum in Kompositionen, die für den Tagesbedarf geschrieben sind und weiter nichts Bedeutendes sein wollen, plötzlich der eigenartig dämonische Charakter hervorbricht, der bei einem Meister, der sich selbst in scharfer Kontrolle hatte und kritisch vorging, um so sonderbarer anmuten muß. Wenn Mozart in Werken wie dem Don Juan den schauerlichen Geisterton in wunderbarer Weise trifft, so liegt das Interessante einzig in dem »Wie«, denn in ähnlichen Szenen haben Opernkomponisten seit Monteverdi, haben Männer wie Cavalli, Rameau und Gluck Erstaunliches geleistet; über das Schauerlich-Dämonische zu verfügen, gehört sozusagen zum notwendigen Requisit eines Opernkomponisten. Bei Mozart ist man aber nie sicher, diesen Charakter in einem Werke anzutreffen, wo man ihn nicht nur nicht vermutet, sondern wo er auch durchaus nicht hinzupassen scheint. Von diesem Standpunkt aus ist z. B. *C-moll*-Serenade für acht Bläser (Köchel's Verz. 388) ein höchst merkwürdiges Werk. Serenadencharakter hat es nicht im geringsten, denn ein Stück, das schon im Thema solch schicksalsschwere Töne anschlägt, im 9. Takt eine noch drohendere Haltung annimmt, aus der Molltonart nur schwer herauskommt, dann aber besonders in dem knappen Durchführungsteile und der ganzen Reprise so einseitig herbster Leidenschaft sich hingibt, solche Musik wird als Huldigungsmusik zu allen Zeiten etwas Außergewöhnliches sein, etwas, was sich auf gewöhnliche Art nicht so ohne

weiteres erklären läßt. Es hat wohl seine direkten Gründe, wenn Mozart dieses Werk später zu dem Streichquintett umarbeitete, als welches es heute in erster Linie bekannt ist. Denn daß es als Serenade ein durchaus verfehltes Werk war, mußte Mozart sicher selbst einsehen, wie er auch am besten wußte, daß es durch die Übertragung stark einbüßte [1]). Einer kurzen Besprechung möchte ich, da es sich um einen bei Mozart typischen Fall handelt, den Schlußsatz, das Thema mit den Variationen unterziehen. Schon die Bildung des Themas ist für Mozart höchst charakteristisch. Die Paralleltonart wird in den zwei achttaktigen Thementeilen durchaus vermieden, der erste Teil moduliert nach G-moll, der zweite kommt über F-moll nach der Grundtonart zurück. In dieser geradezu starren Vermeidung von Dur, in dem starken Betonen des Molls liegt zu einem guten Teil das Geheimnis von Mozart's Mollsätzen, in denen er sich stark von Beethoven unterscheidet. Interessant sind in dieser Beziehung neben den großen G-moll-Werken besonders die beiden Moll-Klavierkonzerte in *D-moll* und *C-moll*, die in den bei Mozart üblichen, überaus langen Orchestereinleitungen dem Mollcharakter in einer geradezu übertrieben scheinenden Weise betonen. Man halte diesen beiden Konzerten Beethoven's *C-moll*-Konzert, das ganz entschieden auf dem von Mozart fußt, entgegen, und sehe zu, wie bald Beethoven das Hauptthema in Dur bringt und bald ein zweites Thema in Dur folgen läßt, halte ferner auch die Durchführung der beiden Werke einander gegenüber, wobei auffallen wird, daß Mozart durch seine Methode, das zweite Thema zum zweitenmal in der Grundtonart zu bringen, eine neue kräftige Verstärkung des Mollcharakters erhält, während Beethoven auch bei der Reprise das zweite Thema in Dur bringt. Solche Züge scheinen von keiner größeren Wichtigkeit zu sein; sie werden es aber, wenn man sie im Zusammenhange betrachtet. Daß Beethoven ebenfalls große Mollsätze schrieb, braucht wohl nicht besonders gesagt zu werden. In welcher Weise sich diese von dem Mozart'schen unterscheiden, werden wir später sehen. Vorläufig soll nur gesagt sein, daß Mozart sich in spezifischen Mollsätzen, als deren bekanntestes Beispiel der erste Satz des *G-moll*-Quintetts gelten kann, sich geradezu mit einem fatalistischen Fanatismus in die Molltonarten vergräbt.

In der *C-moll*-Serenade sind nun auch die Variationen für Mozart überaus charakteristisch. Ihr Zweck ist, einerseits den leidenschaftlichen, andererseits den unheimlichen Charakter des Themas zu steigern, wie Mozart in seinen Variationen im ganzen andere Prinzipien verfolgt wie Beethoven, der viel freier gestaltend, weniger den Grundcharakter des Themas zu steigern als besonders dem Thema ganz neue Seiten abzugewinnen sucht. Die erste und vierte Variation reißen das Thema mit ihren *f* und *f* wuchtig in die Höhe, während die Pianovariationen zwei und drei, besonders die dritte mit ihren Synkopen

1) Jahn (Mozart II, S. 226f, 3. Aufl.) hebt zwar den wenig serenadenmäßigen Charakter des Werkes hervor, unterläßt aber, ihm eine besondere Bedeutung unter den anderen Werken dieser Gattung zuzumessen. Schon daß es das einzige Werk dieser Gattung ist, das in Moll steht, darf einen stutzig machen.

 durchaus einen unheimlichen Eindruck machen, wenn sie richtig gespielt werden. Die Dur-Variation interessiert hier weniger als der plötzliche Übergang nach Moll. Die Hörner intonieren nochmals ihr warmes:  Da werfen unvermutet die Klarinetten dieses Themastück in C-moll hin, die ganze Situation ist im Nu verändert, da auch ohne weiteres das Thema in der Grundform wieder auftritt, Wendungen, so urplötzlich und so durchaus nur mit inneren Mitteln, ohne geringsten dynamischen Gegensatz erreicht, daß an solchen Stellen die Tonkunst ihre geheimsten Seiten offenbart. Überraschungen bringt auch der fernere Verlauf. Ein unheimliches Spiel beginnt vor allem, als das Thema der Melodiekanten beraubt wird und in breiten Noten lediglich in seinem harmonischen Gehalt auftritt, eine Stelle, die ganz leise (Mozart schreibt pp und mfp Akzente vor) dahinschleicht, dann bei:



zu stocken beginnt, mit einigen stark spannenden Akkorden wieder die Dominante von *C-moll* erreicht, und plötzlich bricht das Thema in erregtester Weise in *C-dur* los. Ist dies etwa ein fröhlicher, »befreiender« Schluß? Meistens werden solche Stellen in dieser Art ausgelegt, diese scheinbar forcierte Lustigkeit ist aber nichts weniger als fröhlich und befreiend, vielmehr wirkt das nackte Dur hier wie ein Schlag und schärfer wie jedes Moll, es ist eine der Durstellen, wo die Durtonart wirklich die harte Tonart ist, die etwas Unerbittliches an sich hat. Solche Stellen werden bei Mozart etwa als Kindlichkeit ausgelegt, mit ihnen wird bewiesen, daß Mozart doch wieder gute Miene zum bösen Spiel macht und selbst bei düster leidenschaftlichen Werken mit einem fröhlichen Kehraus abschließt. In Wirklichkeit sind solche Stellen selbst bei Mozart nicht häufig, im ganzen ist das Übliche bei ihm, daß er in der Molltonart bis zum Schluß verharrt, im Gegensatz zu Beethoven, der sich in den meisten Fällen zu einem wirklich befreienden Dur durchringt. Der prägnanteste Fall für Mozart's unheimliche Anwendung von Dur findet sich im Finale des Don Juan, der solchen, denen dieser Charakter des Durgeschlechtes fremd ist, höchst sonderbar und unpassend vorkommen muß. Nach der langen Geisterszene, die vorwiegend in Moll gehalten ist, und mit der äußersten Konsequenz die dämonische Leidenschaft festhält, lag für Mozart die höchste Steigerung darin, in »strahlendes« D-dur auszubrechen, wobei man noch bemerken möge, daß dies gerade dann geschieht, als Don Juan sein letztes »Ach!« ausstößt, die Geister der Hölle triumphieren, also im Augenblick der Vernichtung. Von dieser Stelle aus wird man die analogen Fälle in nicht dramatischen Werken wie den eben besprochenen in der *C-moll*-Serenade, verstehen können, wie sie auch ein Beweis

für diese Anwendung der Dur ist [1]). Als Beispiel, wie es bei Mozart solche Stellen auch in kleinen Werken gibt, sei nur an die *D-moll*-Variationen aus der *F-dur*-Klavier-Violinsonate (Köchel 377) erinnert. Das Synkopenthema ist für Mozart sehr charakteristisch, der in innerlich erregten Sätzen von früher Jugend an zu Synkopen greift. Die Jugendsinfonie in *G-moll* (Köchel 183) aus dem Jahre 1773 zeigt gerade diese Seite in Mozart's Musik in aller Klarheit an. Doch ist die Sinfonie weniger als solche wichtig, als daß sie zeigt und den Beweis liefert, wie in Mozart's Seele eben diese Nuance von Anbeginn vorlag, denn um diese Zeit hatte Mozart in seinem äußeren Leben kaum so Schweres erlebt, das diese Sinfonie auf natürliche Weise erklären würde. Ferner ist dieser leidenschaftliche Ton in Jugendwerken da und dort zu treffen, vielleicht am schärfsten in den beiden Klavier-Violinsonaten *C-moll* und *E-moll* (Köchel 59 und 60) [2].

Die fünfte Variation über das *D-moll*-Thema der *F-dur*-Violinsonate steht nun ebenfalls in Dur. Sie wirkt in dem Zusammenhange mit den vorangegangenen überaus herben Variationen ebenfalls durchaus nicht befreiend, sondern gerade durch ihre scheinbare Ruhe kalt und schneidend. Und überaus interessant ist auch das Zurückkehren nach Moll in der sechsten, letzten Variation. Gerade an dieser Variation, mit Siciliana überschrieben, läßt sich das oft so eigenartig explosive Naturell Mozart's sehr gut studieren, wie sie auch zeigt, wie Mozart in dieser Beziehung mißverstanden wird. Mozart hat diese Variation, besonders den zweiten Teil, sehr genau mit Vortragszeichen versehen. Im ersten Teil steht *piano*, beim vierten Takt, auf den plötzlich vollen Akkord, *forte*, ohne weiteres dann wieder *piano*, der Schlußakkord wieder *forte*. Dies ist nun eine derjenigen Stellen, in denen man sich durchaus kein crescendo hinzu denken darf, das plötzliche Forte auf den vollen Akkord muß ein Blitz aus dunkel umwölktem Himmel sein, wie der steinerne Gast steht es plötzlich da. Die wilde Energie kommt noch stärker im zweiten Teile zum Ausdruck. Hier wechselt die Dynamik in schärfster Weise, hier gibt es auch ein kleines crescendo, auch Akzente auf einzelnen Noten sind verzeichnet. Genauer hat selbst Beethoven nie seine Werke bezeichnet als es hier und in vielen anderen Werken Mozart getan hat. Die Dynamik Mozart's einer genaueren Besprechung zu unterziehen, wäre überhaupt eine geradezu notwendige Arbeit. Sie würde auch über solche Fälle Klarheit verschaffen können, wo Mozart nur flüchtig bezeichnet hat. Wie wenig man aber Mozart gerade in Fällen, wie der oben geschilderte, versteht, beweisen mit Vortragszeichen versehene Ausgaben. So

---

1) Auf ähnliche Stellen bei einem früheren Meister, C. Monteverdi, ist Sammelbände d. IMG. Jahrg. IV, S. 203 mit dem Verweisen auf Mozart aufmerksam gemacht worden.

2) Köchel verlegt die Entstehungszeit dieser Sonaten schon ins Jahr 1768. Mir scheint dies verfehlt, da diese Sonaten mit ihrem ausgeprägten Mollcharakter (in der *E-moll*-Sonate stehen alle drei Sätze in Moll) kaum in diese Zeit passen. Sie sind überhaupt die ersten Moll-Instrumentalwerke, wie auch sonst ihr Charakter anders ist. Insbesondere das Allegro der *E-moll*-Sonate hat schon einen so breiten Wurf, wie er bei anderen Mollsätzen, die bis dahin lauter langsame Sätze oder Menuette gewesen sind, nicht zu treffen ist. Die Jugendwerke Mozart's eingehender und besonders mit größerer Rücksicht auf den späteren Mozart zu behandeln als es Jahn getan hat, wäre eine verdienstliche Arbeit. Einen Anfang hat D. Schultz mit »Mozart's Jugendsinfonien« (Leipzig 1897) gemacht.

hat selbst Ferdinand David über die letzte Variation ganz willkürlich »*grazioso*« geschrieben, wohl deshalb, weil eine Siciliana notwendigerweise etwas recht Hübsches und bei Mozart noch besonders Zierliches sein muß. In dieser Art werden denn auch solche Mozart'sche Werke oder Partien daraus gespielt, und wer sie anders spielt, zieht sich Tadel zu und kann hören, daß er von Mozart nicht viel versteht. Es ist übrigens nicht uninteressant, daß die Siciliana-Variation in ähnlicher Weise als Thema des Schlußsatzes des bekannten *D-moll*-Quartetts erscheint, das, einige Jahre später komponiert, in seinen Mollsätzen einen ähnlichen leidenschaftlich düsteren Charakter trägt wie der Mittelteil der obigen Sonate. Gerade in den Sonaten sowohl für Klavier und Violine wie für Klavier allein trifft man eine große Anzahl erregtester Sätze an, die Mozart von der Seite zeigen, wie sie hier an einigen Beispielen zu schildern versucht wird. Das Bezeichnende sind aber besonders Sätze, bei denen man diesen Charakter nicht im mindesten vermutet. So wäre, um ein weiteres Beispiel zu geben, die Phantasie für eine Orgelwalze (Köchel 608) zu nennen, die, als vierhändiges Stück bekannt, anzeigt, daß Mozart für einen ganz beliebigen Zweck leidenschaftlichste Musik schrieb, wenn er innerlich dazu gedrängt wurde, und gerade derartige Züge in Mozart's Schaffen hängen mit seinem dämonischen Musikertum zusammen. Sie bedeuten das gleiche im Kleinen, was Mozart auch im Großen ausgeführt hat, daß er aus einer bestehenden, fest normierten Musikgattung etwas ganz anderes machte, wie im Don Juan die komische Oper der Italiener etwas ganz anderes geworden ist als was jemals vorlag. Hierin liegt aber auch die eigentliche Größe Mozart's.

Nichts ist lehrreicher bei dieser Untersuchung, als Mozart gerade in Mollsätzen Beethoven gegenüberzustellen. Hier zeigt sich, daß Beethoven, von Mozart ausgehend, erst im Laufe seiner weiteren Entwicklung dahin gelangt, seine Persönlichkeit gerade in dieser Beziehung in originaler Weise auszusprechen. Hierbei muß vor allem auf das Beethoven'sche Verfahren aufmerksam gemacht werden, Mozart'sche Themen, und zwar in erster Linie solche in Moll zu benutzen oder nachzubilden. Das Beispiel von Mozart's Thema des Schlußsatzes der *G-moll*-Sinfonie, das Beethoven zuerst in seiner *F-moll*-Sonate op. 2, ferner in der fünften Sinfonie benutzt hat, ist bekannt. Im Grunde genommen fußt auch das Thema der *C-moll*-Sonate op. 10 Nr. 1 auf diesem Thema, das man sich nur ohne die Figuration zu denken hat, nämlich:



Das charakteristische Halten auf der Terz, ferner die Wiederholung auf dem verminderten Dominant-Septimenakkord, findet sich in beiden Fällen, auch daß beide Themen ein allerdings verschieden geartetes Mittelstück einschieben, weist auf Analogien hin. Ganz verschieden ist aber nicht nur die Gestaltung, sondern auch der Charakter der Sonaten, besonders bei der in *F-moll*. Bei Beethoven entsteht aus dem Mozart'schen Thema trotz der starken Anlehnung etwas durchaus anderes, man findet in dem Satz nichts von der düsteren, unheimlichen Energie, wie sie in dem Schlußsatze von Mozart's Sinfonie zu finden ist. Am schärfsten zeigt sich die Verschiedenheit in der

Durchführung. Auch Mozart lenkt am Schlusse des ersten Teiles nach der üblichen Paralleltonart und beginnt hier die Durchführung, doch schon im zweiten Takt ist er in fernen Tonarten, die im Verlaufe der Entwicklung immer kühner und unberechenbarer werden. Beethoven betont aber den freundlichen *As-dur*-Charakter recht ausführlich, wie er auch wenig darauf bedacht ist, das Thema im eigentlichen Sinne durchzuführen; es ist in seinen Händen noch eine ziemlich unbenutzte Waffe. Es wäre verkehrt, wollte man die beiden Werke wirklich miteinander vergleichen, da sie in ihrer Bedeutung zu ungleich sind. Es soll auch nur ausgesprochen werden, daß Beethoven in dieser Zeit noch nicht die Mittel seiner Vorgänger zu beherrschen in der Lage ist, und daß er seelisch schnell in ein anderes Musizieren gelangt, als wie er es im Thema anschlug. Denn daß Beethoven an dem Charakter gerade dieses Themas, wie er von Mozart angegeben wurde, festhalten wollte, zeigt die *C-moll*-Sonate und dann vor allem der dritte Satz der *C-moll*-Sinfonie. Schon in der Sonate op. 10 arbeitet Beethoven auf einen stark leidenschaftlichen Charakter hin, wenn auch das Unheimliche noch durchaus fehlt und ein leidenschaftliches Pathos in dem Satz herrscht. Der Unterschied mit der früheren Sonate zeigt sich auch hier besonders in der Durchführung, die Beethoven hier sofort in *F-moll* (Dominante) beginnt[1]), von Moll ferner nicht wieder wegkommt. Was dann Beethoven aus dem Mozart'schen Thema in der fünften Sinfonie macht, gehört zu den herrlichsten Beispielen, wie ein Meister den Gedanken eines andern Meisters zu verwerten versteht. Hier steht Beethoven auf originalem Boden, hier benutzt er aber auch das Mozartsche Thema in einer diesem im Charakter ähnlichen Weise. Es ist aber charakteristisch, daß Beethoven kaum wieder ein Thema geschaffen hat, das einen derart unheimlichen Charakter aufweißt wie dieses, und ich möchte an einigen weiteren Beispielen darzulegen versuchen, wie Beethoven sehr gern bei Bildung von Mollthemen zu solchen von Mozart, überhaupt seiner Vorgänger, greift. Auf ein Beispiel, einige Themen der *Sonate pathétique*, die Beethoven solchen von Clementi's *D-moll*-Sonate frei nachbildete, macht Volbach[2]) aufmerksam. Hier sollen noch einige Mollthemen, die Beethoven von Mozart übernahm, zur Sprache kommen. In sehr starker Nachbildung ist Beethoven in dem Rondothema seines *C-moll*-Klavierkonzertes begriffen, wobei ihm das Variationenthema der oben besprochenen *C-moll*-Serenade Mozart's diente. Zuerst ist die Anlehnung in melodischer Beziehung frei, auf Mozart verweisen aber Thementeile wie die Modulation nach G-moll. Der zweite Teil beginnt bei Mozart:



bei Beethoven:



1) Die alte Harmonielehre sieht in dem Anfang *C-dur*, was auch Nagel (Beethoven's Klaviersonaten I, S. 84) sagt.

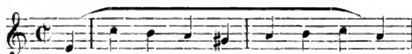
2) Beethoven, Weltgeschichte in Charakterbildern, 1905, S. 54.

wobei ein sofortiges Einschieben von *Es-dur* nach dem Gesagten verständlicher sein wird. Auch Beethoven schließt sein Werk in Dur ab; daß es aber ein fröhlicher Ausgang ist, ganz im Gegensatz zu der Mozart'schen Serenade, beruht eben auf der verschiedenen seelischen Veranlagung der beiden Meister. Überhaupt hat das Rondothema bei Beethoven einen andern, mehr kapriziösen Charakter erhalten. Der Durschluß ist aber deshalb wesentlich, weil Mozart Mollwerke, wie auch gerade seine beiden Mollkonzerte, übrigens in Übereinstimmung mit Konzerten seiner Vorgänger, besonders von Ph. E. Bach, in Moll abschließt.

Eine Übereinstimmung in den Themen ist auch in den Schlußsätzen von Mozart's *A moll*-Klaviersonate (Köchel 310) und Beethoven's *A-moll*-Sonate op. 23 für Klavier und Violine zu finden. Die A-moll-Sonate gehört zu Mozart's leidenschaftlichsten und besonders harmonisch kühnsten Klavierwerken, das mit einer (auch im Andante) solchen Menge herbster Dissonanzen arbeitet, daß auch hier von dem üblichen Mozart kaum etwas anzutreffen ist. Auf Beethoven hat das Thema des Schlußsatzes, das so eigenartig unbestimmt und unbefriedigt herumirrt, sichtbaren Eindruck gemacht, und der Niederschlag in op. 23 ist sicher nicht zufällig, besonders deshalb, weil Beethoven's Thema sich im Charakter dem Mozart's ziemlich nähert. Mozart beginnt folgendermaßen:



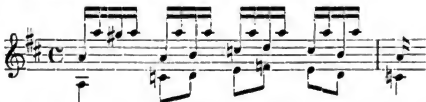
Beethoven bildet sein leidenschaftliches Thema auf diese Art:



bildet es mit Sequenzen weiter, erreicht aber wie Mozart, den Höhepunkt auf der Note *f* und senkt sich von hier aus wieder in die Tiefe. Daß Beethoven wie Mozart in den Satz einen kleinen *A-dur*-Teil legt, ist vielleicht deshalb nicht zufällig, weil Beethoven außer diesem noch zu einem F-dur-Teil greift, der von dem Hauptsatz wegführt, während Mozart in seinem allerdings bedeutend kürzeren Satz mit der Erschöpfung seines Hauptthemas sich einzig abgibt.

Eine frappante Ähnlichkeit zwischen Themen dieser Meister findet sich in der Klaviersonate *D-dur* von Mozart (Köchel 284) und der Kreutzersonate Beethoven's. Der Fall ist hier um so interessanter, als es sich um eine Durchführungsstelle bei Mozart handelt. Die Sonate Mozart's bringt im ganzen ersten Teil (es handelt sich um den ersten Satz) glänzende Ouvertürenmusik voll sprühender Lebensfreude. Ganz unvermittelt setzt aber der zweite Teil mit einer ganz andern Musik ein. Dies ist bei Mozart nichts Seltenes (ähnliche Fälle trifft man gerade in Klaviersonaten häufig), wie übrigens auch bei Haydn nicht, der in erstaunlichem Maße leichte Gedanken ins Unheimliche zu wenden weiß. Aber man wird sich hüten müssen, Mozart in dieser Beziehung auf Grund Haydn's zu erklären, vor allem deshalb, weil bei Mozart das jähe Kontrastieren schon früh zu treffen ist, Haydn seine enorme Bedeutung gerade als Instrumentalkomponist verhältnismäßig spät erreichte. Die vorliegende *D-dur*-Sonate stammt aus dem Jahre 1877, ist also immerhin noch eines der relativ frühen Werke Mozart's. Die Durch-

führung beginnt nun Mozart nach dem A-dur-Schluß mit folgendem scharf ausgeprägten Themenstück, das aus einer Begleitfigur gewonnen, sofort Anspruch auf Selbständigkeit erhebt:



Mozart läßt das Thema auch nicht so schnell wieder frei, so daß es sich leicht einprägt. Beethoven hat nun diese Mozart'sche Formel als eigentliches Sturmthema im ersten Satz seiner Kreutzersonate benutzt, und zwar in fast unveränderter Gestalt, nämlich:



mit dem er einen der leidenschaftlichen Sätze bildet, die er geschaffen hat; ein gewöhnlicher Baustein Mozart's ist hier zum Eckpfeiler eines der großartigsten Instrumentalwerke, die es überhaupt gibt, geworden.

Werke wie die fünfte Sinfonie, die Kreutzersonate, auch die pathetische Sonate sind als reine Leidenschaftswerke auch bei Beethoven Ausnahmen, nicht das eigentliche Typische, wobei noch zu bemerken ist, daß Beethoven sich fast in allen derartigen Werken auf Grund seiner trotz allem optimistischen Weltanschauung, zu einer reinen Lösung durchringt. Ferner betonen solche Werke das Prinzip leidenschaftlichen Kampfes von allem Anfang an, der Kampf, die Leidenschaft tritt als Prinzip auf, dem Beethoven sein hellseherisches Künstlergemüt entgegensetzt, es bekämpft und besiegt, woher auch der pathetische Charakter seiner Werke herrührt. Nirgends spricht Beethoven's Gemüt klarer als in den langsamen Sätzen, die selbst in von Leidenschaften durchwühlten Werken wahre Zufluchtsstätten für die Aussprache eines Herzens sind, das trösten, heilen will, wenn es vorher Wunden geschlagen hat. Mozart ist in seinen langsamen Sätzen, und zwar besonders in solchen in Molltonarten, wesentlich anders. Sie vor allem enthalten plötzliche Ausbrüche eines jähen Temperaments, und zwar mitten in friedfertigsten Werken. Man denke, um naheliegende Beispiele zu wählen, an das *B-dur*-Andante der *F-dur*-Klaviersonate (Köchel 533) oder an das in *F-dur* aus der oben zitierten *A-moll*-Sonate, ferner an eine Reihe von langsamen Sätzen in Klavierkonzerten, wie des in *B-dur* (Köchel 456), in *Es-dur* (Köchel 482), in *A-dur* (Köchel 488), selbst an gewisse Stellen in den Mittelsätzen der *G-moll-* und *C-dur*-Sinfonie u. v. a. Von absolutem Schwelgen in eitel Schönheit ist hier durchaus nicht die Rede, und mit der billigen Erklärung, daß Gegensätze unentbehrlich seien, welcher Forderung eben auch Mozart nachkomme, kommt man nicht durch. Wenn aber heute solche wilden Stellen vielfach gar nicht als solche empfunden werden, so liegt dies an uns selbst, die wir in Mozart in erster oder einziger Linie den Inbegriff harmonischer Schönheit zu sehen uns gewöhnt haben, ferner auf seelische Kontraste, wenn sie ohne starken äußeren Apparat auftreten, viel schwerer reagieren als eine frühere Zeit, der die Mittel Mozart's neu und ungebräuchlich waren. Es liegt in der Natur der Entwicklung, daß wir

heute anders hören, und es liegt mir nichts ferner, als zu wünschen, es wäre nicht der Fall. Wohl ist aber zu wünschen und anzustreben, daß wir einen Meister in seinem innersten Wesen studieren, nicht seinetwillen, sondern um uns selbst dadurch zu bereichern. Gerade deshalb aber, weil die äußeren Mittel Mozart's Selbstverständlichkeiten geworden sind, läßt sich an ihm das nackte Tatsächliche in reinster Weise studieren. Und hierbei spielt das dämonische Element eine wesentliche Rolle, das gerade bei der heutigen Sehnsucht nach Schönheit bei Mozart nicht gesucht und auch nicht stark empfunden wird.

Der musikalischen Betrachtung entspringen aber durch Erkenntnis gerade dieser Seite in Mozart's Wesen manche neuen Aufgaben, indem vor allem zu untersuchen ist, auf welch verschiedene und doch sehr einheitliche Weise ein Meister wie Mozart zu seinen bedeutendsten, allermindestens eigenartigsten Werken gelangt. Eine umfassende Untersuchung würde wohl ergeben, daß Mozart im Kleinen wie im Großen durch sein dämonisches Künstlernaturell der kühne Neuerer wurde, als den ihn die Musikgeschichte kennt. Hierbei ist auf sehr vieles, auf alle engeren, streng musikalischen Fragen, nämlich die der Melodik, insbesondere der Chromatik, der Harmonie und der Rhythmik, die Jahn in seinem Werke nur nebenbei behandelt, einzugehen. Der Ausgangspunkt wird aber dabei das Verständnis der feinen Nuancen des Mozart'schen Kunstwerkes sein müssen, und wenn hierin diese Zeilen einen kleinen Beitrag gegeben haben, so haben sie ihren Zweck erreicht.

Leipzig. **Alfred Heuß.**

The British School on View.

Hans Christian Andersen — the best poet for he played on the thoughts of childhood, the best philosopher for he saw all the flaws of human life without despising them — used to take a child on each knee, and tell them tales of Angels, Chimney-sweeps, Daisies, Fir-trees, Flying trunks, Goblins, Gold coaches, Goloshes, Green forests, Nightingales, Princesses, Red shoes, Rose-elves, Rose-trees, Sea maidens, Singing birds, Snow men, Snow queens, Storks, Tin soldiers, Ugly ducklings, Watchmen, Wild swans, Witches, and what not besides. In his perfect language every sentence was a pearl, and while all his parables were quite intelligible to each child with the large questioning eyes, for true knowledge comes into human nature best that way, yet a grown-up person sitting by his side would sometimes hardly catch his drift, — so deep, so veiled behind imagination, was his thought. Into the hot countries where people become quite mahogany brown, a learned man once came out of the cold regions. In his own country he had been a foot-traveller, and so possessed a familiar submissive and unobtrusive shadow, which yet obeyed laws beyond his control. In the new country, where no man who is not mahogany brown can stir out into the sun, he lost this shadow; but found his student-lamp to cast new and eccentric shapes which he could command at will, — yes, even make to climb walls and mount the opposite house. In that house was reputed to live the spirit of poetry, — for poetry has a household in the most crowded city, — and

the learned man coveted admission. Not being able to get it, he one night threw a lamp-shadow in his own shape across to the opposite balcony, and told it to go in and search. The shadow went and did not come back. Then the learned man went north again, and grew again a natural shadow. But from time to time the strange shadow paid him visits, in outwardly very good case, and telling fine stories of its adventures. "The shadow was indeed wonderfully well clothed, and it was just that which made a man of it". To cut a long story short, it ended in the learned man and the strange shadow travelling, but this time with the shadow for master. The shadow married a Princess, and the Princess by a mere frown condemned the learned man to execution. That is an Andersen tale. Only he does not say what the Princess thought of the shadow after she had got it.

The ancient town of Norwich (Venta Icenorum) has given an East Anglian Music Festival since 1770, and made it regular and triennial since 1824. There is a good book, Legge and Hansell, "Annals etc.", thereon. This last year it was held from 25th to 28th October 1905. The festival does not flourish because the descendants of Boadicea are fond of music. On the contrary they think of little beyond their bandanas and bombazines and the price of produce; nor has nature given them good voices. But provincial music-festivals are really kept up by appeals to local civism and the follow-my-leader vogue of a public subscription-list; a quality which a Thackeray might put perhaps into his Book of Snobs, but which is really only the collective co-operative patron substituted for the personal patron, and in any case is the driving force in half of English semi-public affairs. A few energetic men have used fashion as a leaping-pole for music in East Anglia, as see the following facts: — in previous 27 festivals, receipts £ 136,212, expenses £ 119,386, profit (on 24 occasions) £ 17,123, loss (on 3 occasions) £ 337. And the latest results are remarkable. There have been only 4 conductors in 78 years, Smart 13, Taylor 4, Benedict 37, Randegger 27. Benedict's long reign covered a poor period of English music, and the new things came from abroad. Alberto Randegger began in 1881, and from that time there has been a continual series of new British or locally made works, thus: — 1881 Cowen "St. Ursula", Goring Thomas "Sun Worshippers"; 1884 Mackenzie "Rose of Sharon", Stanford "Elegiac Ode"; 1887 Bottesini "Garden of Olivet", Mancinelli "Isaias"; 1890 Parry cantata "L'Allegro ed il Pensieroso"; 1893 German A minor symphony, Saul "Una", Parry "Judith", Barnett "Wishing Bell", Cowen "Water Lily"; 1896 Cliffe violin concerto in D minor, Mancinelli "Hero and Leander", Stanford "Phaudrig Crohoore"; 1899 German "The Seasons", Elgar "Sea Pictures"; 1902 Mackenzie suite "London Day by Day", Cowen "Coronation Ode", Parker "Star Song", Stanford "Irish Rhapsody" in D minor, Hervey concert-overture "Youth", Randegger junior "Werther's Shadow", Cliffe "The Triumph of Alcestis", Bedford "Romeo and Juliet". In 1902 Randegger gave the baton to 10 composer-conductors, this time he has done it to 15 (Bantock, Bridge, Bunning, Corder, Cowen, Davies, Elgar, German, Harty, Hervey, Holbrooke, Mackenzie, Parry, Stanford, Taylor, with ages ranging from 25 to 61), and has produced 23 British works; and there was never before such an opportunity for comparative study of the British School. The comparative in music is hearing various works at one time, in one place, through the same medium, with the same circumstances outside, with

the same mood inside; it is almost like seeing solid instead of plane. The results have been sharp-cut, as an iceberg in sunshine.

Stanford became himself, perhaps unknown to himself, about a decade back. This was the time of "The Bard" (Cardiff 1895), the 5th Symphony in D (1895), the Pianoforte Concerto in G (1895), "Phaudrig Crohoore" (Norwich 1896), the Requiem Mass for the painter Leighton (Birmingham 1897), and the Te Deum (Leeds 1898, to celebrate Queen Victoria's "diamond" jubilee or 60-year reign, and lately at Düsseldorf &c.), — though the Irish Symphony (1887) and the string quartetts, all of which have run through Europe, were boulders on the uncertain ground leading to the Wicket Gate. His great successes have not been when he has tried to act revolutionary, and dash himself against difficulties and experiments, but when he has developed mastery through calm inspection of natural laws. He is a bulwark, not a hand-grenade. To discover this, and also to create his own style with nothing behind him, (for Fuller Maitland is right in urging instantly in his history etc. that Englishmen of that day had no jumping off ground, such as Germans, Frenchmen and Italians have always had), — all such may well account for 45 years from birth. Whatever the antecedents, the Te Deum now at Norwich overshadowed the whole native part of the Festival, a classic unchallenged, and unapproached in solid beauty. Parry's style has never from the first changed like that, developing merely so as to make the use of tools sure as fate. His present new contribution was "The Pied Piper of Hamelin", after Browning; inclusion of the bluff-humorous in his diatonic style, as before in the Aristophanic "Birds" (Cambridge 1883, and much worked up 1903), or "Frogs" (Oxford 1892). Edward J. Dent did well to note in these pages (December 1903) that those Oxford and Cambridge proceedings recalled somewhat Florence of 1600. In the Passion Music of Germany the narrative (Evangelist) is for one singer; but on the occurrence of any words in oratio recta (e. g. the Sacred Person), he is immediately interrupted by a second singer or by the chorus. Parry applies this method to comic purposes. "How"? (one voice), cried the Mayor (chorus). This is amusing, and the historic origin not so obvious as to make it disagreeable. The proceeding is much more questionable, when strains of Chopin's Funeral March, to which many of us have tramped grave-ward, introduce the death of the horrible rats in the Weser. In mid-Victorian days the clerical joke proper was to extract fun out of a phrase in the clergyman's own Bible. The curate cracked a joke about the Epistles; the gaitered bishop went as far as Deuteronomy. Now that is voted bad taste. This seems a relic of that kind of tradition. If Parry removed it, there would be nothing to say against his excellent humour, no unworthy progeny of the Bauern-Kantate and Kaffee-Kantate. The musical phrases are sufficiently economized to produce continuity, varied to avoid tediousness. The basses are in real so-to-say second-or-third-species motion in almost every bar; in fact this attribute is the chief technical connotation of Parry. Richard Hohenemser of Berlin, who has just analysed the trivial in music, might see here genuine examples of the humorous. The music, after sparkling so long, falls in truth rather heavy towards the end; but composer redeems it and refreshes the ear before closing by a bold new cadence connected with the flat seventh. The "Pied Piper" is the best humorous cantata extant to English words. That Cowen's "John Gilpin's Ride" (at

Cardiff 1904 and now at Norwich) carries less weight, though with equal mastery over resources, can only indicate that Parry's nature or up-bringing caused him at a Hercules-choice in youth, which Bach himself has painted in tones, to assume a somehow better part. Cowen's long unremitting horse-gallop is not excelled at all by Raff's, and if he does not explain how Gilpin held on 25 miles out and 25 miles in that is Cowper's business and not his. It is a work up to its own very engaging level all through, without an opportunity lost for making a genuine effect. Mackenzie's "Belle Dame sans Merci" (1883) for refined individuality struck the highest note of any native work at the Festival; it in turn is the best extant English specimen of a symphonic-poem, being written before much tuneless shoddy took possession of that title; as Joseph Bennett said, it "gleamed like a star". Elgar's "Introduction and Allegro" (1905), for string orchestra with string quartett, is a multum in parvo of argument about Elgar. Are the kaleidoscopic Oratorios, hard uncanny Variations, and hotel-lounge Marches to cease, and Elgar to become a pure symphonist? Is Saul, after harrowing the church, to enter it? Has Elgar all this time been a penance-doing Peri? Modern personal evolutions are so astonishing that all things are possible. Or, looking at it otherwise, is this merely another positive declaration that instrumental music alone is to be on the side of the angels, while vocal music may be handed over ——? Quis furor, o cives, quae tanta licentia verbi? But let that engrossing issue, which indeed lies almost at the bottom of all modern music, be considered, if at all, after it is seen which way the shadows lie. Suffice it to say here that, while the themes proper still have the semblance of being the first notes which the pen on the stave suggested, rather than bright imaginations, yet the counterpoint is so admirable and flowing, the general construction so well-balanced and close-welded, and the colorization by contrast devised with such true instinct, that this work shows Elgar's genius at its very best; it is no doubt a beautiful composition.

Among the ferentarii may be classed without offence those less prominent in the front composing-fighting line. Edward German has adopted a mode of presenting tuneful thoughts, of which a good specimen is his Welsh Rhapsody (Cardiff 1904); one might fill this month's Journal by discussing the gradations upward of the potpourri towards the organic, as tried by different composers. Frederick Bridge has shown his felicitous versatility through his practically new overture "Morte d'Arthur"; strong vigour, on the best models; sufficient sentiment, following the Tennyson theme; excellent orchestration; not an ineffective bar; a real success. Browning's Ferishtah is a Persian dervish discussing problems of life; to close each poem is a short lyric, then at end of all an epilogue; all these set as songs by Granville Bantock, and the epilogue here produced. Faults apart, it is warm heartfelt music, and he has conspired with the others at Norwich to give his best. His conducting was magnetic. Arthur Hervey, groping hitherto, has tried to graft his French style on to an English stock, and in consequence "Youth" &c. have been something like Lalo cum Sterndale Bennett. However with very little delay he has found neutral ground which suits him. His "In the East" is a thoroughly consistent and attractive work, a good deal more solid than many French orientalizations. Walford Davies's overture to "Everyman" is much better music than the fragmentary and artificial vocal cantata to precede which it was written (then discarded); it had strong in-

terest. Herbert Bunning's "Launcelot and Guinevere" scena is pretty Provençal music, a good deal above the level of ordinary English salon style; his "Osra" opera in 1902 was brimful of charm. Frederick Corder's vocal canons sounded a true note. Of course there were other ferentarii.

There was only one piece of bad music at the Festival, Liza Lehmann's "Endymion" vocal scena. She is daughter of Rudolf Lehmann (1819—1905) the portrait painter, who painted Chopin, Meyerbeer, Liszt, Verdi, Clara Schumann, etc.). But this style is the mere puling of London amateur circles, and should not have been introduced into a high-class Festival. Coleridge Taylor made a reputation when shortly out of College, by a successful adaptation of Dvořák's "New World" style, and indeed some very high-aspiring original music added, in the "Hiawatha" cantata. His subsequent developments are not in keeping, and the present 57 minutes for 5 choral songs from Longfellow showed a stretching out of the lyric, like the distortion of an india-rubber face, exceeding anything hitherto done in English that can be recalled. Lyric materials distended do not make the epic. The "Quadroon Girl", where the planter sells his progeny, was the most compressed and least wearying. Holbrooke's 5 Bohemian (which means wild) Songs were lyric enough certainly, but the lyricism cannot be called refined; the "Song of the Drum" showed the most poetic touch. Lastly Elgar's "Apostles" excited the most attention, and viewed in proportion to the exterior interest gave the least pleasure to the present writer. Here Elgar has shaken the kaleidoscope more vigorously, put into it more brilliant splinters, than ever. There are parts, as in the Passion music, where real feeling has caused for awhile a consistent flow of sound; but as a whole it is the absolute negation, the diametrical opposite, of the principle which governed a Bach Mass, — where words were but a vehicle for a stream of sound conceived according to the logic of music and merely tempered to the prevailing mood. There used to be a process called alectryomancy; the 24 Greek letters were laid on the floor, a barleycorn on each; then a cock pecked up some of the grains, and on the letters so chosen a sentence was somehow constructed. If Bach was right, alectryomancy is wrong.

Andrea Verrocchio (and this ends the discourse) resigned art because his pupil Leonardo da Vinci excelled him. A wave of excitement has in the last dozen years passed over this country, wherein the rising composer-generation have demanded the retirement of their seniors as being functi officio, vieux jeu, useless old creatures, and so forth. Some 5 years ago even the press seemed cowed by such self-assertion into an attitude of half-apology for English seniors. Within the last year, — but let that pass. Now there is no longer for this attitude the excuse of repressed ebullient forces. The lid of the kettle is off. What with Students' Concerts of 3 great schools each interested in pushing its best men to the front, Wood's Promenades, Godfrey's Bournemouth concerts, the provincial Festivals, and a ferment of small concerts and minor opportunities, it may be taken as a certainty that no real talent is choked. In opera only is there small chance; last year had only 200 opera-performances here against 7500 in Germany; but then that is for all alike. And attitudes apart, as a plain matter of fact, the protesting party fail on the merits. Here has been the British School on view pre-eminently at Norwich. It is often on view less demonstrably. Can any one say that in these open Elean contests the younger

men put their seniors to shame? Or indeed have as yet come near them? There are many excellent talents among the younger men, and the hand of welcome awaits always the prominent. But no one under 40 has yet given even a handsel of a consistent career such as that of Bennett, Sullivan, Mackenzie, Parry, Stanford, Cowen, and German. Elgar is not named, as being a force to himself, like Mahomet's coffin aloft between magnets. And so to the real cause of these things. Has anyone walked after nightfall across a great London cross-road centre, with its hundred electric glares, and seen how nevertheless all is bewildering and steps are uncertain? That is because under so much artificial illumination each man casts his own fitful shadow; shortening, lengthening, wandering erratic, never at rest. Even so it is the monstrous individualism of the age, the ceaseless mutiny of undisciplined man against experience and authority attaching more and more to the young, that is defeating the very object of the insurgents, and bringing a horde of music-composing mediocrities into the field. Those who fail to win through, be assured, (though the doctrine is not liked), are those who prefer casting their own little lamp-shadows to walking under the broad empyrean of natural law.

And if one more compressed last word may be added, as adds the earnest preacher even after his seventhly and lastly, it is a word personal to nobody, — that the chief seat of mischief lies in the vocal department and in the problems of mating vernacular words with music, especially away from the drama. On one side are the imperative multiform interior laws of music, which have nothing whatever to do with language; on the other the necessarily quite antagonistic doctrine of "follow the words". And let no one deceive himself by thinking that these things can be other than really and philosophically as opposed as Austral and Boreal. It is only the convention of the dire necessity of our modern European music, which says otherwise or patches up a truce. The modern Hindoo, who is at the same stage of musical perception as was the Greek of 3000 years ago, finds that our developed instrumental music makes some appeal to his intellect, but that our vocal music of the concert-room, with the harmonies tumbling over each other in endeavour to follow the turns of thought and speech, is gibberish. Now the Greeks were not fools, more probably the finest minds that have yet thought upon this earth, and perhaps this music *is* gibberish. In the days when either all music was "recitative", or conversely a few Latin words unaccented and ever stretchable formed a vehicle for any music, this dilemma did not present itself to the minds of men. It is now, even more than anything in instrumental music, the dilemma of the age. The searching intuitive labours of Brahms successfully solved the problem for his own vernacular and his own style; "Rinaldo" and "Deutsches Requiem" are perfect in word-absorption, while the forms are chiselled as in symphonies. Wagner's Dresden "Liebesmahl", written before Tannhäuser, is equally perfect; but then he wrote the words himself, and the music is strictly in traditional Liedertafel style, lit up only by Wagnerian audacity and prolongation. Parry has an astonishing knack of setting words without repetition (that new load on the composer's back) to music which has a flow of its own such as could only be inspired by the happy shade of Purcell; but then the style is unique and is not followed. Mackenzie weds words deftly to a gracious modern form-style of his own; but to our great shame we allow Solomon

and the Shulamite to lie superseded by newer and often meretricious strains. These are all patterns that might be, not tendencies that are. It is quite certain that the chief danger-point to modern music, the point where the mine is being dug (perhaps unconsciously but still surely) against the whole musical fortress, is the word-fitting or vocal-form department. The compromise which shall effectually countermine can only be inaugurated by a great mind (some Wagner of the concert-room) or a great movement. Let England, with its fine record of a cathedral style and of generations of sound vocal lyrics, lead the way, or at least be the last to yield to fanatical vocal decadentism.

London. **Charles Maclean.**

Hugo Riemann, Handbuch der Musikgeschichte.

Erster Band. 2. Abteilung. Die Musik des Mittelalters (bis 1450). Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1905. IV. 374 Seiten. 8°. Brosch. 9 ℳ. geb. 10,50 ℳ.

Der schon in den Mitteilungen der Firma Breitkopf & Härtel vom März 1905 (S. 3219) angezeigte zweite Teil des ersten Bandes des Riemann'schen Handbuches liegt nunmehr vor. Derselbe reicht bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts. Für Riemann beginnt demnach die neuere Musikentwicklung mit Dunstable und den Niederländern, mit der Zeit, »in welcher die mehrstimmige Musik die Kinderschuhe ausgetreten hat und eine vielverheißende Jugendzeit beginnt« (Schlußwort S. 357). Für diese Periodisierung spricht die kontinuierliche Entwicklung der Mehrstimmigkeit seit der Mitte des 15. Jahrhunderts. Doch meine ich, daß wenigstens die Kunst der Niederländer besser in das Mittelalter hineinbezogen worden wäre; hängt sie doch mit zahlreichen Fasern ihrer Eigenart am Mittelalter, seiner Welt- und Kunstanschauung. Da auch die Italiener zunächst bei den Nordländern in die Schule gingen, so ziehe ich die bisherige Einteilung, die den Einschnitt zwischen Mittelalter und Neuzeit in der Musik mit der Zeit um 1600 macht, vor. Es ist ja bekannt, daß die Musik im Reigen der Künste von den neuen Kulturströmungen immer zuletzt beeinflußt wird, und so wird es nichts Unnatürliches haben, das Mittelalter in der Musik anderthalb Jahrhundert länger zu rechnen, als in der politischen und Kulturgeschichte. Wenn wir übrigens heute geneigt sind, eine regelrechte Entwicklung der Mehrstimmigkeit erst von der Mitte des 15. Jahrhunderts an zu datieren, so könnte eine derartige Auffassung, die sich auf die großen Lücken in unserer Kenntnis des 13. und 14. Jahrhunderts gründet, mit der Zeit sich als zu enge erweisen.

Es war nicht Riemann's Absicht, unsere Kenntnis der mittelalterlichen Musik durch neue archivalische Funde zu bereichern; er legt vielmehr das Hauptgewicht auf zusammenfassende, vollständige Durcharbeitung des vorhandenen Quellenmaterials. Er weiß auch diesem so viele neue Seiten abzugewinnen und trägt zuweilen so neue Auffassungen vor, daß das Interesse an seinem Buche keinen Augenblick erlahmt.

Irre ich nicht, so erblickt der Verfasser das Hauptergebnis seiner Arbeit in der neuen rhythmischen Interpretation der mittelalterlichen vokalen Notierungen. Er stellt sie an die Spitze des Buches und kommt später mehrfach

auf sie zurück, bei der weltlichen Monodie wie der mensurierten Musik des 12. und 13. Jahrhunderts. Mit Recht; denn das Problem der mittelalterlichen Rhythmik ist von einer allgemein anerkannten Lösung noch weit entfernt, und jeder neue Versuch, die Forschung weiter zu bringen, verdient Anerkennung. Riemann geht von der Rhythmik der in klassischen Metren verfaßten liturgischen Hymnen aus und entwickelt daraus regelmäßige rhythmische Verbindungen. Die so gewonnenen Resultate sucht er dann für die rhythmische Bestimmung der antiphonischen und solistischen Choralstücke nutzbar zu machen, wobei namentlich die Tatsache der mehrmaligen Wiederholung derselben melodischen Weise herangezogen wird. Auf Grund dieses Verfahrens gelangt Riemann zu einem Rhythmus, der nicht der Beschaffenheit des liturgischen Gesangstextes entspringt, sondern mehr oder weniger taktgemäß, jedenfalls aber nach ausschließlich musikalischen Gesetzen verläuft. Nach den also gefundenen Normen beurteilt Riemann die Rhythmik der gesamten mittelalterlichen Monodie.

Ich erkenne den Scharfsinn an, den Riemann bei dieser neuen Lösung bekundet, wie die Folgerichtigkeit, mit der er seine interessanten rhythmischen Aufstellungen durchgeführt hat. In der mittelalterlichen liturgischen Musik nehmen jedoch die Hymnen geschichtlich, liturgisch oder musikalisch kaum eine derartige Stellung ein, daß man ihren Rhythmus als Ausgangspunkt für eine Untersuchung des Rhythmus des gesamten gregorianischen Melodienschatzes benutzen dürfte. In Rom, von wo dieser sich seit dem 7. Jahrhundert verbreitete, waren sie bis zum 12. Jahrhundert von der Liturgie so gut wie ausgeschlossen; auch später noch ist die Bedeutung der Hymnen in der lateinischen Liturgie eher diejenige einer Ausnahme; sie treten vor der mannigfach gegliederten und differenzierten Psalmodie ganz in den Hintergrund. Ein dem Riemann'schen entgegengesetztes Verfahren ließe sich demnach vielleicht eher rechtfertigen, zumal nachweisbar im späteren Mittelalter — unsere ältesten Aufzeichnungen bezeugen es — die melodische und rhythmische Verfassung der Hymnen sich allmählich derjenigen der anderen liturgischen Gesänge genähert hat und zwar von dem Augenblicke an, mit dem die syllabische Melodiebildung der Hymnen aufgegeben wurde.

Das neue Rhythmisierungsprinzip scheint mir weiter mehr konstruiert, als aus den Quellen herausgezogen zu sein. Die mittelalterlichen Autoren enthalten doch manche für die Erkenntnis der alten Rhythmik wertvolle Hinweise, die Riemann unbeachtet ließ; noch ergiebiger erweist sich die Durchforschung der zahlreichen Neumentypen aus dem frühen Mittelalter, die ein buntes und mannigfaltiges Bild der rhythmischen Praxis jener Zeiten liefert. Hier, wie auch für seine Darstellung der alten Tonschriften, bedauere ich, daß es Riemann nicht mehr möglich war, auf meine »Neumenkunde« Bezug zu nehmen [1]), in welcher ich sowohl die Angaben der Schriftsteller — darunter einen bisher unbenutzt gebliebenen, aber gerade für diese Angelegenheit grundlegenden *Anonymus Vaticanus* — als auch die Praxis der Handschriftenschreiber zu Rate zog. Es wäre mir sehr lieb gewesen, wenn Riemann meine Darlegungen geprüft und eventuell verbessert hätte. Besonders aber der *Ano-*

1) Nur im alphabetischen Register S. 369 ist sie erwähnt und zwar in mißverständlicher Weise. Ich habe nicht »das Gebiet der liqueszenten Töne erweitern« wollen, sondern diese als eine Spezies in die große Gattung von Neumen hineingestellt, welche die Hakenform haben.

nymus Vaticanus, der mit nackten Worten die Neumenelemente rhythmisch bestimmt, bestätigt die Riemann'schen Übertragungen nur darin, daß bis zur allgemeinen Annahme des Cantus planus, des Vortrages im Gleichmaß der rhythmischen Bewegung, eine musikalische Rhythmik von freilich höchst primitivem und unentwickeltem Charakter in Geltung war. Die Autoren sprechen mit Rücksicht auf sie von *Cantus accuratus* oder *doctus*.

Ungünstig für die Riemann'schen Übertragungen ist endlich das viele Gezwungene an ihnen und noch mehr ihr Widerspruch mit unserer ältesten notenschriftlichen Überlieferung. Ein Beispiel: Die Antiphonen S. 39 bei Riemannn stehen im Cod. Hartker (Cod. 390—91) von St. Gallen, den die Paléographie Musicale jüngst herausgegeben hat, auf S. 41 und 261. Vergleicht man die originale Fassung mit Riemann's Übersetzung, so bemerkt man — nur diesen einen Punkt hebe ich hier heraus —, daß in derselben Singweise ein und dasselbe Zeichen durch Riemann mit rhythmisch verschiedenen Werten versehen ist, obwohl, wenn man für die St. Gallische Aufzeichnung den hier kompetenten *Anonymus Vaticanus* gelten läßt, jedes Zeichen nur einen einzigen rhythmischen Wert besitzt. Wo Cod. Hartker ein Punctum hat (alleinstehend auf einer Silbe) schreibt Riemann eine Viertel-, eine Achtel- oder eine Sechzehntelnote, was doch nicht angehen dürfte. Riemann hat freilich die erwähnte St. Gallische Handschrift nicht benutzt; doch kann bei so wichtigen und prinzipiellen Untersuchungen ein Zurückgehen auf die ältesten erreichbaren Dokumente kaum vermieden werden. Gevaert's Ausgabe geht ja auf rhythmische Dinge gar nicht ein. Wie gefährlich es ist, hier statt gesicherte Einzeltatsachen vorsichtig zu verbinden, gleich vorzeitigen Systemen nachzugehen, haben zumal die Rhythmisierungen Dechevrens' gezeigt, der die handschriftliche Fassung der alten liturgischen Lieder mit seinem in wichtigen Dingen aprioristischen System nur dadurch in Übereinstimmung zu bringen vermochte, daß er auf Schritt und Tritt zu Inkonsequenzen und willkürlichen Messungen seine Zuflucht nahm.

Will man auf eine methodisch haltbare Kenntnis der alten Rhythmik nicht verzichten, so bleibt nichts übrig, als die sämtlichen Quellen, Autoren und Gesangbücher, zu befragen und gegeneinander zu halten. Ich weiß wohl, daß es heute Brauch ist, entweder nur über die Angaben der Autoren Systeme aufzubauen oder aber diese bei Seite zu lassen und sich eine aprioristische Rhythmik zu konstruieren, die man dann hier und da notdürftig mit einigen Sätzen der Theoretiker ausstattet. Ich denke hier nicht an die Rhythmik Riemann's. Und doch ist das Problem eines der schwierigsten der ganzen mittelalterlichen Musik, und ich zweifle garnicht daran, daß gerade hier unser noch manche Überraschungen warten. Es hat sich immer noch als gefährlich erwiesen, wenn man Praktiken, die heute zu Recht und mit Notwendigkeit bestehen, einfach in die alte Zeit projiziert, anstatt von den Nachrichten der Zeitgenossen auszugehen. Ich muß mich wenigstens sehr über die Gleichgiltigkeit wundern, mit der manche an den Angaben des *Anonymus Vaticanus*, der einzigen ausführlichen rhythmischen Neumenerklärung des früheren Mittelalters, vorübergehen, obgleich derselbe ganz neue Horizonte eröffnet.

Eine sehr wichtige Frage ist die der ursprünglichen Diatonik im mittelalterlichen Gesang. Direkte Quellenaussagen, wie zahlreiche Tatsachen der ältesten Neumendenkmäler haben mir unzweifelhaft gemacht, daß bis ins 11. Jahrhundert hinein der lateinische Kirchengesang mit zahlreichen orien-

talisierenden Zutaten versehen war und die vollkommene Diatonisierung erst ein Werk der Theoretiker, mehr noch aber des Liniensystems war, welches nur für diatonische Verhältnisse eingerichtet ist. Riemann waren diese Nachweise noch nicht bekannt. Doch möchte ich hier eine erneute Behandlung der Frage anregen; daß die Antwort darauf die Gregorianische Restauration sehr beeinflussen muß, leuchtet ein. Nach meinem Dafürhalten ist es heute historisch und ästhetisch unmöglich, die primitive, orientalisierende Choralform wieder zum Leben zu erwecken; nur die diatonisierte des 11. und der folgenden Jahrhunderte kann dafür in Betracht kommen. Wer aber nicht glauben will, daß diese latinisierende Entwicklung stattgefunden hat, der hat weder den Traktat des *Aurelianus Reomensis* aus dem 9. Jahrhundert, noch die anderen ältesten Denkmäler der lateinischen Choralpflege aufmerksam durchgearbeitet. Es ist überhaupt eine der dringendsten Aufgaben der Musikforschung, daß endlich einmal wenigstens die im 1. Bde. der Gerbertschen Scriptores vorliegenden Schriften in kritischen Ausgaben neu veröffentlicht und von liturgisch wie musikgeschichtlich geschulten Männern kommentiert werden.

Daß dem Verfasser, wo er sich mit Einzelheiten des liturgischen Gesanges im Mittelalter beschäftigt, kleinere Versehen begegnet sind, verdient keinen Tadel. Der Choral ist ein so umfangreicher und weitverzweigter Organismus, daß man billigerweise nicht von jedermann verlangen darf, überall darin zu Hause zu sein. Ich vermerke hier einiges von dem, was mir in dieser Beziehung auffiel: S. 45 soll statt Salicus stehen: Clim'acus, statt Sinuosa: Torculus. S. 46: Ambrosius hat nicht die Responsorien in die abendländische Kirche eingeführt, sondern die Antiphonen[1]. S. 121 das Media Vita ist ein Responsorium, woraus sich seine Struktur von selbst erklärt. S. 141 das zweistimmige Stück hat als Vers des Responsoriums Sancte Dei pretiose die responsoriale Psalmformel des ersten Tones, was für die Übertragung von Wichtigkeit ist[2]. S. 169 handelt es sich nicht um einen Hymnus im ambrosianischen Maß, sondern um die Antiphonen der Laudes de S. Trinitate, wie schon die Bezeichnung in Laudibus Ã (= Antiphone), und die Psalmformel am Ende (v. R. unrichtigerweise als Alleluja oder Ave gelesen) angibt[3]) usw.

Eine Publikation eines Forschers von der Bedeutung Riemann's hat wahrlich besondere Lobsprüche nicht nötig, und es ist im Vorigen der Nachdruck auf dasjenige gelegt, was ich an der neuen Arbeit für verbesserungsfähig halte. Doch verdient die übersichtliche Gruppierung der für die praktische Kunst charakteristischen Elemente und der auf das Wesentliche gerichtete Blick besondere Hervorhebung. Rein biographische Dinge sind meist kurz berührt, desto wärmer und durchgreifender die Entwicklungen geschildert. Ausgezeichnet ist in der Beziehung die Behandlung der mehrstimmigen Vokalmusik, scharf disponiert und mit wertvollen neuen Auffassungen bereichert; ich möchte hier besonders auf die Verlegung der Geburtsstätte des *Ars Nova* nach Florenz hinweisen. Die Musikstücke erscheinen infolge der Reduzierung der rhythmischen Werte auf kleinere (Halbe, Viertel, Achtel) in modernerem, freundlichem Gewande. Die neuen Forschungsergebnisse sind hier in die Darstellung hineingearbeitet, und wo eine abweichende Meinung vorgetragen wird, ist dieselbe begründet worden.

Riemann hat hier die so lange vermißte, auf der Höhe der neueren Resultate stehende Darstellung der mittelalterlichen Musik geliefert.

Freiburg i. d. Schweiz. **P. Wagner.**

---

1) Vergl. meine Einführung. 2. Aufl. Bd. I., S. 26.

2) Diese Formel steht z. B. im Solesmenser Liber Responsorialis 1895, S. 50.

3) Vergl. meine Einführung. 2, Aufl. Bd. 1. S. 306.

Die deutsche Musiksammlung (Reichs-Musik-Bibliothek).

Im Anfang des Jahres 1904 erließ bekanntlich der Verlag Breitkopf & Härtel unter ausdrücklicher Bezugnahme auf meinen in dieser Zeitschrift, Oktoberheft 1903 veröffentlichten Aufsatz »Öffentliche Musikbibliotheken. Ein frommer Wunsch« einen allgemein mit größter Freude begrüßten Aufruf betr. Errichtung einer »Reichs-Musikbibliothek«, demzufolge der Verein der Deutschen Musikalienhändler in Leipzig den deutschen Musikverlag aufforderte, seine Erzeugnisse der zu gründenden »Reichs-Musikbibliothek« unentgeltlich zur Verfügung zu stellen. Auf Grund der Bereitwilligkeitserklärungen einiger 70 Firmen richtete der Vorstand des Vereins der Deutschen Musikalienhändler zu Leipzig am 22. Januar 1905 an den Herrn Reichskanzler das Gesuch, eine Reichs-Musikbibliothek zu begründen (vgl. das Nähere in unserer Zeitschrift Jahrg. 6, S. 260).

Über den Erfolg oder vielmehr Mißerfolg dieses Gesuchs war bisher nichts in die Öffentlichkeit gedrungen. Eingeweihte wußten freilich, daß der Reichskanzler mit Rücksicht auf die ungünstige Finanzlage des Reiches es abgelehnt, der Errichtung der »Reichs-Musikbibliothek« näher zu treten, und auf die Einzelstaaten verwiesen hatte, daß Unterhandlungen mit Preußen behufs Übernahme der für die »Reichs-Musikbibliothek« zur Verfügung stehenden Notenschätze und deren Verschmelzung mit der durch ihre Handschriften und alten Drucke berühmten Musiksammlung der Königl. Bibliothek zu Berlin, unter der Forderung einer möglichst selbständigen Organisation angeknüpft waren.

Das Dunkel, das bisher über dem Schicksal der »Reichs-Musikbibliothek« also schwebte, ist jetzt durch die Veröffentlichung des Preußischen Staatshaushalts-Etats für 1906 gelichtet worden; dort sind nämlich für die »Deutsche Musiksammlung bei der Königl. Bibliothek in Berlin« — die an Stelle der »Reichs-Musikbibliothek« getreten ist und deren Aufgaben in vollem Umfange übernehmen soll und wird — außer Gehalt und Wohnungsgeldzuschüssen für 1 Bibliothekar, 1 Hilfsbibliothekar, 1 Expedienten und 1 Diener zur Aufstellung und Katalogisierung dieser Sammlung 51300 Mk. als erste Rate eingestellt, eine Summe, die vom Landtag nebst den übrigen Positionen sicherlich mit Freuden bewilligt werden wird, da jetzt zirka 150 Firmen, unter denen fast keine von Bedeutung fehlt, ihren Verlag im Werte mehrerer Millionen für die »Deutsche Musiksammlung« unentgeltlich zur Verfügung gestellt haben.

Die Namen dieser sämtlichen Firmen, deren hochherziges Vorgehen sicherlich die verdiente Anerkennung finden wird, sind im Februarheft des »Centralblatts für Bibliothekswesen« abgedruckt. Für unseren Leserkreis ist es von Wert, zu wissen, daß außer den großen deutschen Firmen (unter denen sich auch C. F. Peters, die Begründerin und Erhalterin der Musikbibliothek Peters befindet) noch folgende ausländische sich an der Gründung der »Deutschen Musiksammlung« beteiligen und dadurch ihre enge Fühlung mit der deutschen Musik und dem deutschen Musikalienhandel dokumentieren: J. Aibl, Wien; Franz Bard & Bruder, Budapest und Wien; Emil Berté & Co., Wien; Bessel & Co., Petersburg; Bosworth & Co., Wien und London; Carisch & Jänichen, Mailand; J. B. Cramer & Co., London; Paul Decourzelle, Nizza; Ludwig Doblinger, Wien; Alb. Gutmann, Wien; Wilh. Hansen, Kopenhagen; P. Jurgenson, Moskau; A. A. Noske, Middelburg; Novello & Co., London; G. Ricordi & Co., Mailand; Ad. Robitschek, Wien; F. Rörich & Co., Wien; Rozsavölgyi & Co., Budapest; G. Schirmer, New-York; Arthur P. Schmidt, Boston; Universal-Edition, Wien; G. Venturini, Florenz; C. Warmuth, Christiania; Jos. Weinberger, Wien.

Dank diesem großen Entgegenkommen der Verleger dürfte die »Deutsche Musiksammlung« eine ganz unvergleichliche werden, namentlich wenn, wie zu hoffen steht und teilweise auch schon versprochen ist, die Verleger ihre Neuerscheinungen auch weiterhin schenken. Die Sammlung wird bis zur Fertigstellung des großen Neubaues der Königl. Bibliothek zu Berlin und bis zu ihrer Vereinigung mit der alten Musiksammlung dieser Bibliothek, die vorläufig völlig intakt bleibt, ihr

provisorisches Heim in geräumigen und schönen Räumen der alten Bauakademie (Am Schinkelplatz 6) finden. Wann sie einer vorläufig freilich nur beschränkten Benutzbarkeit übergeben werden kann, läßt sich noch nicht übersehen; zum mindesten dürfte der Lesesaal in Jahresfrist zugänglich werden.

Die einlaufenden Musikalien, an deren Einforderung vor dem 1. April kaum gegangen werden kann, sollen so rasch als möglich inventarisiert, katalogisiert (alphabetisch und nach Materien) und gebunden werden. Mit den Vorarbeiten und der Leitung der Katalogisierung, sowie der Verwaltung ist der Unterfertigte auf Wunsch des Vereins der deutschen Musikalienhändler zu Leipzig, des Vereins der Berliner Musikalienhändler und zahlreicher Einzelfirmen seitens des Preußischen Kultusministeriums betraut worden. Dem vortragenden Rat im genannten Ministerium, Herrn Geheimen Oberregierungsrat Dr. F. Schmidt gehört das Verdienst, die mit bedeutenden dauernden Kosten verbundene Übernahme der großen Notenschätze durch den preußischen Staat, der damit wieder eine Kulturaufgabe des Reichs übernommen hat, durchgesetzt zu haben; wesentliche Förderung hat der Plan auch durch den Generaldirektor der Königl. Bibliothek, Prof. D. Dr. Harnack, gefunden. Der Dank der deutschen Nation für die »Deutsche Musiksammlung« gebührt aber nicht minder den hochherzigen Spendern der Notenschätze, außer diesen vor allen den Firmen und Herren, die unter ihren Kollegen für die Idee der »Reichsmusikbibliothek« gewirkt haben: Breitkopf & Härtel, Felix Siegel (J. Schuberth & Co.), Wilh. Challier, N. Simrock, Jos. Weinberger und Karl Hesse.

Berlin-Friedenau. **Wilh. Altmann.**

Musikberichte.

Berlin. Oper. Im Königl. Opernhause ist leider Beethoven's »Leonore« nur zweimal gegeben worden, da Frau Plaichinger die anstrengende Titelrolle nicht mehr singen wollte! Wagner's »Tannhäuser« wurde ganz vortrefflich neuinszeniert und einstudiert. Überraschend gut war Geraldine Farrar als Elisabeth; soviel Wärme und Innigkeit des Vortrags hatte man ihr nie zugetraut; als Venus blendete Emmi Destinn vor allem durch ihre Stimme. Nur diese beiden Rollen waren neu besetzt. Leider hatte man den alten »Tannhäuser« nicht wiederhergestellt, sondern die hier seit mehr als einem Dezenium übliche, den spezifisch Pariser Verhältnissen des Jahres 1861 angepaßte Bearbeitung wieder gewählt. — Zur Feier von Mozart's 150. Geburtstag gab es natürlich einen Mozart-Zyklus, der sich aber auf die fünf im Repertoir befindichen Opern beschränkte, freilich eine Neueinstudierung von »Figaro's Hochzeit« brachte; wir hatten wenigstens auch auf den »Idomeneo« gehofft.

Die Komische Oper hat Massenet's »Gaukler unserer lieben Frau« bereits vom Repertoir abgesetzt, erzielt aber immer noch mit Offenbach's fantastischer Oper »Hoffmann's Erzählungen« volle Häuser. Daneben hat Leoncavallo's »Bohème« gut eingeschlagen, vor allem infolge der recht guten Aufführung unter Egisto Tango. Puccini's gleichnamiges Werk ist feiner, Leoncavallo's effektvoller, wenigstens in seiner ersten Hälfte. Ohne irgendwie in seinen Mitteln wählerisch zu sein, ohne vor Reminiszenzen aus seinen Bajazzi und fremden Werken zurückzuschrecken, bietet Leoncavallo, der sich sein Libretto aus Burger's bekanntem Roman nicht ungeschickt zurecht gemacht hat, in den beiden ersten Akten weit mehr, als gewöhnliche Operettenmusik; im dritten und vierten Akt aber wird er meist entsetzlich sentimental, dabei schwerfällig und griesgrämlich. — Eine künstlerische Tat, die Direktor Gregor hoch anzurechnen ist, war die Aufführung von Hugo Wolf's »Corregidor«, der sich bisher nirgends auf dem Repertoir hat halten können. Infolge sehr geschickter, zum Teil großer Striche hatte man dem recht schwachen Libretto der Frau Mayreder hier auf die Beine geholfen; obwohl nur wenige Rollen mit den Durchschnitt überragenden Kräften besetzt waren, war die Aufführung des ungemein schwierigen Werkes doch

recht erfreulich; besonders gut war das Orchester (Kapellmeister Cassirer). Es steht zu hoffen, daß der »Corregidor« sich hier einbürgern wird. Obwohl auch ich der Meinung bin, daß, als komische Oper betrachtet, der »Corregidor« mißlungen ist, daß diese Musik Hugo Wolf's einer großen oder tragischen Oper recht wohl untergelegt werden könnte, so komme ich garnicht aus dem Staunen heraus über die herrlichen Melodien, die feinsinnigen und eigenartigen Inspirationen und die Farbenpracht des Orchesters im »Corregidor«. Wolf war doch kein bloßes lyrisches Talent, wenn auch die im »Corregidor« vorkommenden Lieder, vor allem »In dem Schatten meiner Locken« den schönsten Bestandteil bilden. In Erinnerung sei übrigens Kauffmann's ausführliche Besprechung des »Corregidor« im Jahrgang 1896 des »Musikalischen Wochenblatts« gebracht; hier finden wir auch die Leitmotive zusammengestellt und ihre Erklärung auf Grund von Mitteilungen des Komponisten.

Vom Theater des Westens ist nicht allzuviel zu berichten. Jetzt beherrscht das Repertoir des Wieners Eduard Eysler Operette »Schützenliesel«, die vortrefflich gegeben wird (Lina Doninger, Fritz Werner) und auch ganz amüsant ist. Vorher jagte ein Gastspiel das andere. Sehr erfolgreich trat eine junge Amerikanerin Yvonne de Treville als Rosine und Lucia auf. Alessandro Bonci erwarb sich hier neue Freunde in »Don Pasquale«, »Rigoletto« und »Liebestrank«; in seiner Begleitung befanden sich der vortreffliche Buffo Pini-Corsi, der vor allem als Darsteller wirkende Baritonist Feruccio Corradetto und die Koloratursängerin Marie Alexandrovich, die sehr kunstvoll mit kleiner, tremolierender Stimme sang. Gleich nach Bonci kam sein Rival Florentino Constantino, ohne indes als Herzog im »Rigoletto« und namentlich als Raoul in den »Hugenotten« besonders zu gefallen; dagegen wurde man bei dieser Gelegenheit wieder auf die treffliche Koloratursängerin des Theaters des Westens Mary Stöller aufmerksam. Wilh. Altmann.

Paris. — La quinzaine de Noël et du jour de l'An permettent généralement aux artistes, et au public musical de Paris, de se reposer un peu avant d'entrer dans la saison des concerts proprement dite, qui, comme on sait, dure jusqu'au beau milieu de juin. M. M. Chevillard et Colonne n'ont pourtant guère cessé leurs séances dominicales. Chez ce dernier, nous avons eu un concert exclusivement spirituel, le 24 décembre, composé de fragments beaucoup trop courts d'un grand nombre d'œuvres disparates, qu'un public assez distrait et clairsemé a cependant salué de nombreux bis. Il aurait fait bisser le grandiose «morceau symphonique» de Rédemption (C. Franck), comme il a fait répéter le «chant des bergers à la crèche» du Christus (Liszt), l'aria de la Suite en ré (Bach), le récit de la Fuite en Egypte, de l'Enfance du Christ (Berlioz). Quant au Requiem de M. Fauré, il n'a certainement pas été accueilli comme il le mérite. C'est une œuvre délicieuse, exquise, a-t-on dit un peu de tous les côtés, bien que ces mots paraissent peu convenables pour qualifier un Requiem. Sans doute, l'œuvre du nouveau directeur du Conservatoire n'emprunte à l'orchestre ou au théâtre aucun des effets dynamiques auxquels la Messe des Morts de Berlioz nous a peut-être trop habitués, mais elle n'en est, je crois, que plus près de la tradition liturgique. Ce Requiem a été écrit alors que M. Fauré était maître de chapelle de la Madeleine, en 1891. Il a été exécuté dans des cérémonies religieuses, et, très certainement, dans une église, où l'on ne s'attend pas à une grande variété d'effets comme au concert, l'impression doit en être beaucoup plus intense. Sans chercher à imiter en quoi que ce soit le plain-chant, ce Requiem, malgré le charme qui peut s'en dégager, charme inséparable de la manière de l'éminent compositeur, n'en est pas moins une composition très religieuse, très liturgique, et dont la place est surtout à l'église. Ajoutons que, faute d'un grand orgue, il était difficile d'en juger l'effet total. Le concert se terminait par l'Alleluia du Messie (Händel). A ses deux derniers concerts, M. Colonne donnait les 148e et 149e auditions de la Damnation de Faust, en présence de l'auditoire immense et enthousiaste que cette œuvre ne manque jamais de voir affluer au Châtelet. Pendant ce temps, M. Chevillard dirigeait un festival wagnérien, puis un festival semi-wagnérien, enfin, lui aussi, deux auditions du chef d'œuvre de Berlioz. A la seconde de ces quatre séances, on entendit la Symphonie en ré, de C. Franck, la Nuit sur le Mont-

Chauve, de Moussorgski, orchestrée par Rimsky-Korsakoff, et Quatre esquisses pour piano à pédalier, de Schumann, orchestrées par M. Chevillard avec un respect du texte et une discrétion des plus louables, qui font désirer que M. Chevillard, chef d'orchestre émérite, se révèle comme compositeur pour orchestre avec un peu moins de . . . discrétion.

Entre temps, le «London Symphony Orchestra» est venue donner à Paris, dans la salle du Châtelet, deux concerts avec chœurs et orchestre, sous la direction du maître Sir Charle Villiers Stanford; les chœurs étaient ceux de la ville de Leeds, célèbre par ses festivals. En présence du président de la République, qui, avec le roi d'Angleterre, avait patronné cette manifestation d'«entente cordiale», M. Messager dirigea dans la première partie du premier concert (10 janvier): Phaéton (Saint-Saëns), Dance of Nymphs and Reapers, de The Tempest (Sullivan), un Benedictus (Mackenzie), le Scherzo de la Symphonie scandinave (Cowen); le Don Juan (R. Strauss); l'ouverture des Meistersinger. M. Stanford dirigea l'ode Blest Pair of Sirens (Parry), puis la seconde partie: Motet (Bach), Andante et finale de la Symphonie irlandaise (Stanford), The Horse and his Rider, d'Israël en Egypte (Händel). La deuxième séance (12 janvier) commençait par l'ouverture de Benvenuto Cellini (Berlioz), dirigée par M. Edouard Colonne, retour de Londres; puis, M. Stanford prit la direction du reste du programme: The Challenge of Thor, extrait de King Olaf, pour chœur et orchestre (Elgar), Quaerens me, Lacrymosa, offertoire du Requiem (Stanford), Sanctus de la Messe en si mineur (Bach), et IXe Symphonie avec chœurs (Beethoven). Sous la direction autoritaire de Sir Stanford, l'orchestre, nombreux et bien disposé, s'est montré supérieur surtout dans l'harmonie et les cuivres; le quatuor, par comparaison avec ces groupes d'instruments, a paru malheureusement leur être tant soit peu inférieur. Les Chœurs de Leeds se sont montrés impeccables et ont provoqué une admiration sans réserve, soit dans les œuvres religieuse, soit dans les œuvres profanes. Le Motet de Bach, exécuté a cappella, a montré leur virtuosité parfaite, résultat d'études longues et minutieuses, dont il nous serait, hélas! impossible de trouver l'équivalent en France, dans une société de non-professionnels. De belles voix composent ces chœurs, et l'on a pu apprécier particulièrement celle de Miss Perceval Allen, dans un court solo de The Horse and the Rider, ainsi que dans la IXe Symphonie. Sir Stanford a remporté un très grand succès personnel, et comme compositeur (le Lacrymosa et le Rex gloriae de son Requiem, sont des morceaux religieux de premier ordre et les deux mouvements de sa symphonie ont fait regretter qu'on n'entendît pas celle-ci en entier, et comme chef d'orchestre. Sa direction de la Symphonie avec chœurs a été admirable; le sublime adagio, le scherzo, triomphe de la timballe, ont été dits par son orchstre avec une absolue perfection. Quant au finale, chanté par Miss Allen, Mlle Brema, M. Coates et Greene et l'imposante masse chorale, de mémoire de dilettante parisien, on ne l'avait entendu exécuter avec une telle Joie; l'hymne de Schiller résonnait enfin avec la fougue beethovénienne, — alliée à la mesure britannique. Aussi le public franco-anglais qui se pressait ce jour-là au Châtelet a-t-il fait une vigoureuse ovation aux artistes et à leur chef. Le God save the King et la Marseillaise, que les solistes ne dédaignèrent pas d'accompagner, terminèrent, au millieu d'un enthousiasme général, ces inoubliables solennités.

Aux «Soirées d'art» de M. Capet, le cycle des Quatuors de Beethoven s'est terminé le 18 janvier, par l'exécution du 17e Quatuor. M. Frölich, à l'une des Soirées d'art, a chanté les Mélodies religieuses de Beethoven, sur des paroles de Gellert, traduites par Mme Chevillard; et Mlle Emma Grégoire, la Vie d'une femme, de Schumann, de la même traductrice; on y a entendu aussi pour la première fois l'Hommage à Rameau, de M. Debussy, la Bourrée fantastique, de Chabrier, le Mariage des roses, agréable mélodie de C. Franck, écrite sur de bien plates paroles, chantée à deux soirées par Mme Raunay, et bissée chaque fois, etc., etc. Le Quatuor Capet, dont le succès a été très vif, se propose de répéter le mois prochain, au Conservatoire, une partie de ces chefs-d'œuvre de Beethoven.

La «Fondation J.-S. Bach» (dirigée par M. Charles Bouvet), la «Société Bach» (dirigée par M. Gustave Bret), ont recommencé leurs concerts. La «Société Nationale» de même: on a entendu à sa première soirée des Chansons bretonnes harmonisées par le délicat compositeur Paul Ladmirault et diverses pièces pour piano de M. Maurice Ravel: Miroirs, Noctuelles, Une Barque sur l'Océan, Jeux d'eau, Oiseaux tristes, la Vallée des cloches, Alborada; les œuvres de M. Ravel ont en M. Riccardo Vines un interprète idéal. Enfin, une sonate de M. Le Flem (piano et violon), et, pour terminer, le Premier Quatuor de M. Vincent d'Indy.

L'Opéra-Comique a donné deux premières: les Pêcheurs de Saint-Jean, de M. Henri Cain, musique de M. Widor, et la Coupe enchantée, de M. Matrat, d'après La Fontaine, musique de M. G. Pierné. L'Opéra annonce une partition de M. I. de Camondo, le Clown. J.-G. Prod'homme.

Petersburg. Die politische Temperatur Rußlands ist natürlich nicht ohne Einfluß auf den musikalischen Zustand des Landes geblieben. In der Reichshauptstadt herrschte zwar nie ein solch reges künstlerisches Treiben wie in den ausländischen Musikzentren, hin und wieder kamen aber doch auswärtige Kräfte, denen man gar manchen Kunstgenuß verdankte.

Die Musik ist zu allererst der Politik zum Opfer gefallen. Es vergehen Tage, ohne daß auch nur irgend ein Konzert stattfindet.

Von den Abonnementskonzerten erfreuen sich nur die Veranstaltungen Alexander Siloti's eines regen Besuches. Sie sind aber auch die einzigen, mit denen man rechnen muß. Die »Versammlungen« der Kaiserlich russischen Musik-Gesellschaft finden unter sehr schwacher Beteiligung des Publikums statt. Das Vorgehen der Direktion gegen Rimsky-Korsakow, das den Austritt der besten Lehrkräfte des Konservatoriums (Glazounoff, Ljadoff, Werschbilowitsch, Essipowa) zur Folge hatte, zog den Boykott dieser Konzerte nach sich. Es fehlen an diesen Abenden nicht nur die ständigen Besucher aller musikalischen Veranstaltungen, sondern es verzichten auch die besseren Künstler darauf, mit diesen Vertretern der Musikbureaukratie zu tun zu haben. Durch Verweigerung ihrer Teilnahme haben sich Kajanus und Richard Strauß die Sympathien eines Teils des russischen Publikums erworben. Überhaupt fand noch kein Konzert dieser Gesellschaft statt, an dem nicht ein Mitwirkender in letzter Minute plötzlich erkrankt wäre.

Nachdem sich zur Direktion der beiden ersten Konzerte der Kaiserlich russische Hofkapellmeister Woltschek herbeigelassen, wurde der Violinist Auer Stammdirigent. Die Qualitäten beider sind nicht weit her. Ihnen geht jedes wirkliche Dispositionstalent ab, und das gleiche Orchester, dem unter anderer Leitung unbedingtes Lob gezollt werden muß, klingt unter dieser Herren Führung schal und fade.

In den bis jetzt stattgefundenen Konzerten der Gesellschaft kamen außer den unumgänglichen Komponisten Rimsky-Korsakow und Glazounoff u. a. Bruckner's »Neunte Sinfonie«, Brahms' »Akademische Ouvertüre« und Schubert's »Erlkönig« (in der Instrumentation Nicolai Kasauli's) zu Gehör.

Die Aufführung Bruckner's, der ja auch die ausländischen Programme noch nicht allzu lange beherrscht, muß in Rußland als ein Ereignis bezeichnet werden, denn die Bedeutung Bruckner's bedarf, für Deutschland am wenigsten, der Erörterung. Die Interpretation von seiten Woltschek's jedoch war eine solche, die nur die mitunter etwas schwerfällige Instrumentierung Bruckner's demonstrierte, ohne die feineren Nuancen zur Geltung zu bringen. Besonders im Scherzo zeigte sich das Undurchdachte seiner Direktion. Das Blech im leeren Saal klang so aufdringlich wie das falsche Kunsttreiben der Gesellschaft.

Mit besserem Erfolg dirigierte Woltschek den »Frühling« Glazounoff's, dieses Glanzstück virtuoser Orchestertechnik. Dagegen mißglückte wiederum Rimsky-Korsakow's herrliche Sinfonie »Antar«. Nicht eine einzige Nuance des farbenreichen Kunstwerkes fand ihren entsprechenden Ausdruck.

Als Novität kam unter Auer's Leitung eine Komposition Cui's für Gesang und Orchester »Wessna-Krassna« (»der schöne Frühling, wörtliche Übersetzung ist nicht möglich) zur Aufführung. Ihr zugrunde liegt der Text Malaschkin's, der trotz der

erwachenden Natur die Trauer eines Mädchens schildert, dessen Brüder in den Kampf mit einem Ungeheuer ziehen. Dem Werk ist schöne Musik nicht abzusprechen, obschon sie den Inhalt nicht erschöpft, ja sogar oft in direktem Widerspruch mit den Worten steht.

Als Solisten figurierten in diesen Konzerten weniger »Namen« als »Größen« zweiter Güte. Sie alle taten ihr Möglichstes, ohne daß die deprimierte Stimmung sich hob.

Ein ganz anderes Bild gewähren die Konzerte Siloti's, der zudem noch sein fünfundzwanzigjähriges Künstlerjubiläum feierte. Das zahlreiche Publikum bereitete ihm rauschende Ovationen, obschon auch ihm die politischen Zustände ihren Schabernak spielten. Durch den großen politischen Eisenbahnstreik konnten einige Male die auswärtigen Solisten nicht eintreffen. Es fiel ihm aber nicht schwer, trefflichen Ersatz dank seines Glückes und guten Namens zu finden. Die Meister, deren Werke in diesen Konzerten vorgeführt wurden, waren unsere berühmten Russen Borodin, Glazounoff, Rimsky-Korsakow, Ljadoff, S. Tanejew. Von Ausländern kamen außer Bach, Händel, Liszt, Lalo, Richard Strauß's Einleitung zur Oper »Guntram« und Ducas' »Zauberlehrling« zu Gehör. Unter der verständnisvollen und sicheren Leitung Siloti's erfuhren sämtliche Tonstücke erschöpfende Wiedergabe und fanden beim Publikum begeisterte Aufnahme. Und wirklich ausgezeichnet gelang z. B. die Suite aus Rimsky-Korsakow's »Mlada«, deren Vortrag den phänomenalen Klangzauber von der besten Seite zeigte. Eines besonderen Erfolges erfreuten sich auch des gleichen Meisters »Dubinuschka« und Glazounoff's »Eij uchnem«. Es sind dies instrumentierte Volkslieder, die besonders bei schwerer Arbeit als Aufmunterung dienen sollen und beim russischen Proletariat sehr beliebt sind Die künstlerische Ausführung der beiden genialen Orchestratoren hätte immer den beiden Liedern eine ausgezeichnete Aufnahme im Konzertsaal gesichert, der jetzige Zug der Zeit aber, gab dieser Kleinkunst jedoch einen besonderen Anstrich und sorgte für deren Erfolg auch vom »andern« Standpunkt.

Besonderen Anklang fand auch die von Glazounoff und Ljadoff dem Andenken der berühmten Sculpteurs Autokolsky gewidmete Kantate. Das Thema soll ein original-jüdisches sein, jedenfalls summte dieses bei seiner Arbeit der Künstler, der bekanntlich jüdischer Herkunft war. Glazounoff dirigierte auch in diesen Konzerten sein »Poëme lyrique« und seine 6. Sinfonie, beides Werke, die nie ihren hervorragenden Platz in der musikalischen Literatur verlieren werden. Nic. D. Bernstein.

Prag. Aschenbrödel von Leo Blech. Daß die Prager Oper in ihrer gesunden Unternehmungslust mancher größeren deutschen Bühne mit reicheren Mitteln den Vorsprung abgewinnt, ist nicht das befangene Urteil des Lokalpatrioten, der immer auch dort gern Licht sehen möchte, wo Schatten herrscht. Das ist eine Tatsache, die sich durch Zahlen erhärten läßt. Schon kurz nach den bereits gemeldeten Uraufführungen kam Leo Blech's, unseres ersten Kapellmeisters neue dreiaktige Märchenoper Aschenbrödel an die Reihe. Wieder stammt das Libretto aus der kundigen Feder Richard Batka's, der auch in diesem Falle, wie schon früher, den Beweis erbringt, daß er neben formvollendeter Beherrschung der Sprache auch den sicheren Blick für die lebendige Szene besitzt und als Dramatiker die schlimmen toten Punkte glücklich meidet. Das alte, uns allen von Jugend auf vertraute Märchen vom armen Aschenbrödel, das auch so gern zum Ball des Königssohnes gehen wollte und nicht durfte, war allerdings in der ihm eigenen echt episch-breiten Fortspinnung der Handlung als wirksamer Bühnenstoff nicht brauchbar, und das Verkennen dieses so wichtigen Momentes ist ja auch schuld daran, daß, um nur von den Jüngern zu reden, weder Schulz-Beuthen noch Wolf-Ferrari mit ihren Aschenbrödeln einen nennenswerten Erfolg erringen konnten. Aus den Fehlern seiner Vormänner hat Batka Nutzen gezogen. Er hat den interessanten und bei der im allgemeinen konservativen Veranlagung des Publikums nicht ganz ungefährlichen Versuch gemacht, dem Aschenbrödel-Charakter psychologisch beizukommen, aus der passiven Märchenfigur eine dramatische, leidenschaftlich empfindende Heldin zu machen, deren Inneres schrankenlose Sehnsucht nach dem Königssohn erfüllt. Die Ekstase, in die sie hierbei gerät, ist eine »Schuld«,

und um die zu sühnen, entsagt sie freiwillig dem Besitz des Prinzen, flieht vor ihm, der nach ihr sucht, um aber schließlich — wie im Märchen — gefunden und zum Lohn für freiwillige Buße zur Königin erhoben zu werden. Um die Märchengestalten hat Batka in freier Erfindung die Gestalten des Schusters Kunze, des Freundes Aschenbrödels, und seiner an Busch's Max und Moritz erinnernden Söhne Heinz und Hans gruppiert, die lebhaft in den Gang der Handlung eingreifen und deren sonniger, gemütvoller Humor ein sehr wirksames Gegengewicht zu der Sentimentalität des Liebespaares bildet. Blech's Musik bedeutet gegenüber der Dorfidylle »Das war ich« und der Zauberoper »Alpenkönig und Menschenfeind« einen wesentlichen Fortschritt im Sinne der Vereinfachung und Beschränkung der aufgewendeten Mittel. Alles ist nun klarer und übersichtlicher geworden, überall merkt man das Streben nach geschlossener Form. Der Märchenton, der auch hier angeschlagen wird, liegt Blech ganz besonders gut. Manche Stücke seiner Erfindung klingen direkt wie Volkslieder oder verdienten es bald zu werden. So Aschenbrödels Auftrittslied »Es steht ein Schloß in Österreich« oder Aschenbrödels Erzählung »Es steht ein grüner Haselbaum« mit der wundervollen Antwort Kunzes »Deine Mutter war gut und mild«. Auch im Pathos fühlt sich Blech heimisch. Aschenbrödel's großer Monolog am Schluß des ersten Aktes, der in unaufhaltsamer Steigerung das Wunder vom Himmel geradezu herabzuzwingen scheint, und das Liebesduett zwischen dem Prinzen und Aschenbrödel mögen als Beweis gelten. Die größten Treffer aber fallen dem Komponisten in den vom Librettisten breit genug angelegten humoristischen Szenen zu. Das Zankduett der beiden zum Balle Vorbereitungen treffenden Schwestern birgt eine Fülle drastischer Komik in sich, und wo den Laien die packende Wirkung, die von der Bühne ausgeht, gefangennimmt, interessiert es den Musiker, wie die ganze Szene über einem einzigen Walzerthema kunstvoll aufgebaut ist, zu dessen Urform sie wiederkehrt. Flott geraten ist der fast wie ein Gassenhauer sich geberdende »Einzugsmarsch« der beiden Schusterbuben; Meister Kunze's Trinklied vom »Schinken und Burgunderwein«, dessen Kehrreim die Jungen im Kanon aufnehmen, sei ganz besonders hervorgehoben, ebenso wie ein fabelhaft schweres »gesungenes Scherzo«. Der dritte Akt ist ein sogenannter Chorakt, indem das Volk in ganz realistischer Weise an der Handlung teilnimmt — ein gelungenes Seitenstück zur Meistersinger-Festwiese. Über Blech als Orchesterkoloristen viel Worte zu machen, ist überflüssig. Immerhin verdient erwähnt zu werden, daß er durch Anwendung der Vogelpfeifen oft ganz überraschende Wirkungen erzielt und daß die obligate Celesta sphärenhafte Märchentöne hervorzaubert. Ganz gewiß stehen wir wieder einmal einem bedeutenden Werke gegenüber, das jedenfalls, wenn Zeichen nicht trügen, so wie »Das war ich« und »Alpenkönig und Menschenfeind« die deutschen Bühnen sich erobern und zeigen wird, daß Leo Blech zu den namhaftesten deutschen Tondichtern der Gegenwart gehört. Ernst Rychnovsky.

Vorlesungen über Musik.

Amsterdam. Dr. Florimont van Duyze-Gent im katholischen Kunstverein »De Violier«: Das altniederländische Lied.

Berlin. Prof. Sternfeld über Mathilde Wesendonk.

Heinrich Hacke: Theorie und Praxis in der Rede- und Gesangskunst.

Bonn. Dr. Otto Neitzel-Cöln in dem neuen Zishoven'schen Konservatorium: Charakteristische Züge Beethoven'schen Schaffens.

Charlottenburg. Frl. Dr. Kaufmann-Schwabach: Der Gral.

Cöln. G. Capellen-Osnabrück im Tonkünstlerverein: Die Exotik als musikalisches Neuland.

Dr. J. Levin (ebenda): Verfall und Wiedererwachung des Streichinstrumentenbaues.

Flensburg. Dr. A. Mayer-Rainach sechs Vorträge in den Volkshochschulkursen: Geschichte der Sinfonie, vom Beginn des 18. Jahrhdts. bis Beethoven's Tod.

Heidelberg. Dr. A. Mayer-Reinach im akademischen Hebbelverein: Friedrich's des Großen musikalische Stellung.

Huddersfield. In der »Chamber Music and Lecture Society« Vorträge über: Russische Musik, Geschichte des Oratoriums und der Oper und Böhmische Musik.

Lemberg. Henryk Opieński, ein Schüler von V. d'Indy, Nikisch und H. Riemann, über den Lautenisten Valentin Bacfart (genannt Bekwark oder Graew, 1515 bis 1576), der auch ein Hofmusiker des polnischen Königs Sigismund August war.

London. Dr. E. W. Nagler: Einige Charakteristika von Heinrich Schütz. Zur Erläuterung wurden der 27. Psalm, die Solokantate »O misericordissime Jesu«, die Kantaten »Fürchte dich nicht« und »Wann unsre Augen schlafen ein« vorgetragen.
Cecil Sharp: Englands Volksweisen.

Lowestoft. Auf der 21. Jahresversammlung der »Incorporeted Society of musicians« vom 1. bis 6, Januar Dr. Sawyer: Moderne Harmonik bei Elgar, Strauß, Debussy; Dr. Mann: Einige ostenglische Musiker; Grimshaw: Einige Bemerkungen über die günstige Entwicklung des musikalischen Geschmackes im englischen Volke; Keyser: Ist moderne Musik dekadent?; Dr. Richardson: Musik bei Kirchenfesten.

München. Dr. E. Istel in den Meisterkursen B. Stavenhagen's: Musikgeschichtliche Vorträge mit besonderer Berücksichtigung der Klavierliteratur.

Paris. Henri Expert in der »Ecole des Hautes Etudes sociales«: Die französische Musik des 16. Jahrhunderts.
Georges Hondard, drei Vorlesungen: Die intuitive Rhythmik.

Prag. Dr. R. Batka im Verein deutscher Arbeiter, einen erläuternden Vortrag über Mozart, anläßlich der Mozartfeier.

Wien. Prof. Dr. M. Friedländer-Berlin: Goethe's Gedichte in der Musik.

Nachrichten von Hochschulen, Lehranstalten und Vereinen.

Dresden. Das Königl. Konservatorium feierte im Monat Januar sein fünfzigjähriges Bestehen. Am Abend des 20. wurde im Vereinshause das erste Festkonzert veranstaltet, in dem nur Werke von Beethoven zur Aufführung gelangten: die Ouvertüre »Zur Namensfeier«, die »Fidelio«-Arie, das Klavierkonzert in *Cmoll* und die Kantate »Preis der Tonkunst« Op. 136. Die Mitwirkenden waren Lehrer und Schüler der Anstalt. Aus den letzteren waren auch das von Herrn Hofkapellmeister Kutzschbach vorzüglich einstudierte und geleitete Orchester und der unter der Leitung des Herrn Kluge stehende Chor gebildet.

Am folgenden Tage fand, ebenfalls im Vereinshause, ein Festaktus statt, bei welchem Herr Direktor Johannes Krantz die Festrede hielt, worauf dann die Beglückwünschungen stattfanden. Das Ministerium ernannte Felix Draeseke zum Geheimen Hofrat und die seit mehreren Dezennien an der Anstalt wirkenden Lehrer Braunroth und Janssen zu Professoren. Die Mitglieder des königlichen Hauses hatten verschiedene Bilder, darunter die der verstorbenen Könige Albert und Georg übersandt. Die Lehrer der Anstalt haben die große Bach-Ausgabe für die Bibliothek angekauft, und die Schüler stifteten eine Summe für die Pensionsanstalt der Lehrer und überreichten eine Statuette. Außerdem wurden von verschiedenen Korporationen und Instituten Ansprachen gehalten und Adressen oder Lorbeerkränze überreicht. Die Familie Krantz, als jetzige Inhaberin des Konservatoriums, stiftete

1000 Mark als einen Fonds, aus dessen Zinsen hilfsbedürftige Lehrer unterstützt werden sollen.

Ein eingehender Bericht über die Geschichte und das Wesen dieses Institutes soll in dem nächsten Hefte nachfolgen. E. R.

Regensburg. Am 15. Januar wurde der 6 Monate dauernde Kurs der Kirchenmusikschule eröffnet, der (seit 1874) der 32. Kurs ist. Der Zudrang zu demselben war größer denn je; von den 65 Angemeldeten konnte nur die bisher übliche Zahl von 18 berücksichtigt werden, wozu auf besonderes Drängen einiger Bischöfe noch nachträglich fünf Eleven aufgenommen wurden, die ihre Wohnung in Privathäusern nehmen mußten. Die Beteiligung ist international, da selbst Amerika Schüler gestellt hat. Der Lehrkörper ist derselbe wie bisher. Die Lehrfächer erstrecken sich auf theoretische und praktische Durchbildung. In erster Linie wird dem Choral und der klassischen Polyphonie Aufmerksamkeit geschenkt. Der Unterrichtsbetrieb lehnt sich engstens an die päpstlichen Verordnungen über Kirchenmusik an.

Notizen.

Berlin. Musik-Fachausstellung. An der vom Zentral-Verband Deutscher Tonkünstler und Tonkünstler-Vereine vom 5.—29. Mai d. J. in der Philharmonie in Berlin zu veranstaltenden Musik-Fachausstellung wird sich auch die Königliche Bibliothek beteiligen. Sie wird eine große Auswahl von Autographen und Manuskripten unserer alten Meister und wertvolle seltene Notendrucke aus dem 15. und 16. Jahrhdt. ausstellen.

Leipzig. Neue Bach-Gesellschaft. Das Bachhaus in Eisenach ist nunmehr definitiv in den Besitz der Neuen Bach-Gesellschaft übergegangen. Im Frühjahr 1907 findet die feierliche Einweihung des Bachmuseums statt, für welches in der Dezembersitzung ein »Bachhaus-Ausschuß«, bestehend aus den Herren Prof. Joachim, G. Schumann, Dr. v. Hase, Generalmusikdirektor Steinbach und Dr. Bornemann konstituiert wurde.

London. As apparently from Saul among the prophets, the following from J. F. Runciman of the "Saturday Review" on the *symphonic-poem issue* may be quoted. As for the bracketing of Berlioz and Liszt, that is one of the infectious stock-phrases which have lately gone about in musical journalism; but they had nothing in common except the one accident that realism was a plank in the platform of each. The genius of Berlioz was profound and his melody far-reaching into the musical consciousnesses of futurity, while the creative faculty of Liszt was superfical and scarcely capable of producing the briefest description of melody however defined. Moreover the strength of Berlioz's realism was the very "atmosphere" postulated by R. What constitutes the charm of the "Enfance de Christ" (which is as much a symphonic poem as "Lélio"), except an ineffable atmosphere fitted to the subject? The argument might be pushed into the "Symphonies" proper. The bracketing of two such names, of daring comprehensive perennial beauties with the weary stale progressions and chopped-up phrases of the pianoforte improvisatore, seems to argue insensibility to the core of music, and at any rate confuses the present issue. What is true is that, leaving large names out of the question, for the rank and file, and for our own times, the "symphonic poem", which is understood to be programme-music liberated from all troublesome forms, has proved the haven of the tuneless, as here stated.

"The earlier men had confined themselves to expressions of feeling, or to securing a definite atmosphere, with occasional realistic touches to give vividness to the picture. By realistic touches I do not mean such freaks of fancy as the donkey in the Midsummer Night's Dream or the cuckoo in the Pastoral symphony, but such strokes as the oboe sounding, as Wagner pointed out, like a sea-wind moaning over a grey sea. So much music can do; no other art can produce exactly the same colour, atmosphere and emotion. Then Berlioz and Liszt started to transgress the law. . . . No longer content with emotion,

colour, atmosphere, they tried to depict what can only be called arbitrary acts — acts unrelated to anything fundamental in nature or human nature. . . . But it is a significant fact that the writers of symphonic poems have been and are the least of the theme-writers; or perhaps it is because of the lack of inventiveness that they take to excessively descriptive music and seem satisfied that they have depicted things they have not depicted at all. They do not feel how blurred their melodies are, how imexpressive — if they did they would never pass them." C. M.

The general purport of the *Oxford History of Music* was stated at III, 107, Dec. 1901, and V, 400, June 1905. The contents of the separate 6 volumes are shown below. Reviews already issued on the volumes will be seen: — for First Volume Wooldridge, III, 113, Dec. 1901; for Second Volume, Parry, IV, 222, Jan. 1903; for Fourth Volume, Fuller Maitland, IV, 356, March 1903; for Fifth Volume, Hadow, V, 400, June 1905. The concluding volumes lately out (II Wooldridge and VI Dannreuther, see pp. 123 and 116) will be reviewed in due course.

The First Volume (Wooldridge) starts with the recorded system of the Greek modes; thence, after tracing the steps of the adoption of Polyphony in the Latin Church, it discusses the work of St. Ambrose, and points out the inveterate error which still speaks of the Ecclesiastical modes as Gregorian. A description of the scientific treatise of Aurelian and John Scotus Erigena, which first called attention to the distinction of authentic and plagal, leads on to the introduction of Diaphony; thence to measured music and the establishment of a fixed and intelligible rhythm. There follows a description of the practice of Discant, when the art of Music becomes more consonant with modern principles and modern theories; though the devices are still archaic and the methods rudimentary. The latter chapters of this volume, which closes with the period of Discant, describe the various types of composition current at the time; such as the Rondel, the Motett, and the Conductus. The author has been able to make full use of the recently discovered MS. of a Notre-Dame choir book, which contains specimens of the actual church music of this period; and thus to illustrate by examples many early forms of composition previously known only by name.

The Second Volume (Wooldridge) begins with the "Ars Nova" of the later fourteenth century, and discusses in successive detail the problems of Musica Ficta, the Hexachordal system of Guido, and the origin and character of Faulx Bourdon. It then proceeds to describe in order the various Schools of Composition: — the Early English School culminating in John Dunstable, the French and Gallo-Belgic Schools which arose under his influence, the growth of the Proportional System, and the careers of Okeghem and of Josquin Despres. After a survey of the contemporaries and pupils of Josquin, the volume passes to the rise of secular music in France and Italy, and to the three great offshoots of the Flemish School, which appeared in Venice, Poland, and Spain respectively. Next follows a survey of English music from the time of Dunstable to that immediately following the Reformation — the time of Tye and Tallis and the early Tudor musicians — until the climax is reached in the perfection of the old polyphony under Lassus, Wilbye and his contemporaries, and the supreme achievement of Palestrina.

The Third Volume (Parry) traces the early Monodic movement which mainly occupied musical history from Gabrieli to Purcell. Beginning from the first germ which grew out of the disintegration of the polyphonic style, it follows their development through Opera and Oratorio, through the rise of instrumental music, through the work of the organists and Church composers. While maintaining throughout the historical continuity of evolution it lays due stress on the work of Monteverde, Cerbi, Cavalli, and Carissimi in Italy; of Cambert and Lulli in France; of Hammerschmidt, Buxtehude, and Pachelbel in Germany; of Lawes and Lock in England; and shows how the diverse traditions and inheritances of the age were administered respectively by Schütz, by Purcell, and by Alessandro Scarlatti. Within the scope of this volume falls the evolution of the primitive sonata, the earlier stages in the artistic use of the choral, the changes effected by an improved technique in string and keyboard, and the growth of that feeling for pure or dramatic colour which prepared the way for the music of Bach and Handel.

The Fourth Volume (Fuller Maitland) deals with two of the great giants of music who dominated the period that roughly coincides with the first half of the eighteenth century. Though the movements and tendencies of the age of Bach and Handel are to be traced with a fair amount of certainty in their works, the consideration of which necessarily occupies a large proportion of the pages in this volume, yet from the music of their contemporaries in various countries it is possible to illustrate, even more definitely than from their own, the changes that were passing over the art of music, whether in the actual

music itself, or in the attitude of musicians and the public towards the art. In the short space of fifty years almost everything connected with music underwent a striking change in all the countries of Europe; and the transitions are but various tributaries to the main stream of musical development. The central change in the structure of music, and one which gives the key to all the rest, may be defined as one from counterpoint to harmony. In the course of the transition from a contrapuntal to a harmonic way of regarding music, certain curious weaknesses of style are to be traced in many of the masters of the second order, who preferred melodic platitudes to the rich sonorities of a former age, and found easy and lucrative employment in copying from one another certain formulae, mere tricks of the pen as meaningless as the flourishes of a writing-master. In no department of music are these conventionalities, which are often to be found side by side with passages of real beauty and solid worth, more strikingly displayed than in operatic music.

The Fifth Volume (Hadow) sketches the history of musical composition from the time of C. P. E. Bach to that of Schubert. The first chapter briefly indicates the general level of taste, and the effect for good and ill of patronage, during the period in question; the second touches upon the structure of instruments, and the careers of virtuosi. From chapter III onwards the volume deals exclusively with the history of composition. The main problems with which it is concerned are those of the actual growth and progress of the musical forms, and of the manner in which the style of the great composers was affected by their own maturing experience and by the work of their predecessors and contemporaries. Among other points may be specified the influence of C. P. E. Bach upon Haydn, the place of the folk-song in classical composition, the part played by Gluck in the history of opera, the gradual divergence of sonata, symphony, and quartet, the interrelation of Haydn and Mozart, the character of Beethoven's third period, the debt owed by German song to the national movement in German poetry.

The Sixth Volume (Dannreuther) extends from the career of Weber to that of Verdi, and follows the course of the nineteenth-century movement which is specially influenced by literary ideals. It shows the effect on music of Romantic poetry and fiction; it describes how the old forms were strained to breaking-point by the new ideas which they were called upon to express; it traces the gradual transition from Opera Seria to Opera Caratteristica, from the Sonata to the Characterstück, from the Symphony to the Poème Symphonique. A large part of the volume is naturally concerned with dramatic music, from Weber to the Romantic operas of Wagner, from Berlioz to Gounod and Bizet, from Glinka to Borodine, from Rossini to Verdi. But besides this it treats in full detail the claims of Programme Music, the extension of the cyclic forms by Mendelssohn and Schumann, the rise of a new pianoforte technique under Chopin and Liszt, the tendency to nationalism which was encouraged by freedom from a uniform method, the Church music which during a dark period saved English art from extinction. Its final chapter deals with a distinctive feature of the nineteenth century, the growth of a systematic criticism and the renewal under fresh conditions of musical science and research.

Rev. J. T. Lawrence, of Blackburn, Lancashire, has article in »Musical Opinion« of Jan. 1906 on comparative *size, contents, and resources of organs*, from which following figures are compiled. He tries several tests of "size". Number of draw-stop knobs on console evidently fallacious, even if limited to sounding-stops; as stops can be split on the console, and various other devices for making show. Number of pipes fallacious, because can be largely increased by addition of stops of small-length pipes, or upward extension of treble key-board, neither of which mean anything appreciable. He falls back on the number of pipes which will speak when a single key on Great Organ is pressed down, all unison couplers being drawn; see column "Manual Ranks" below. The definition may perhaps be the best practicable. As to contents, he analyses as shown in the table. "Chorus" ranks are all less than 4 foot, as well as quints and similar. "Resources" are not fully analysed; but they are defined as pistons, adjustable combination-pedals, sforzando effects, reversible couplers, etc.; and it is stated that New York has 79, Chicago 68. America has most of these, the continent far the least. The 12 organs chosen are: — (1) Sydney, Town Hall; (2) Paris, St. Sulpice; (3) Libau, Russia, Trinity Church; (4) Riga, Russia, Cathedral; (5) Chicago, Auditorium; (6) London, Albert Hall; (7) Ulm, Würtemberg, Cathedral; (8) Liverpool, St. George's Hall; (9) Leeds, Town Hall; (10) Weingarten, Bavaria, Benedictine Monastery; (11) Cincinnati, Music Hall; (12) New York, St. Bartholemew's.

No.	Town	Manual Ranks (see above)	Total Sounding stops	Couplers	Total Pipes	Distribution of manual Sounding stops by speaking length					Distribution of Sounding stops into flue and reed			
						32′	16′	8′	4′	Chorus Ranks (see above)	Manual		Pedal	
											Flues	Reeds	Flues	Reeds
1	Sydney	128	126	14	8768	1	12	42	20	46	74	26	19	7
2	Paris	121	100	18	6706	0	15	35	15	59	65	23	6	6
3	Libau	117	131	?	7263	3	14	41	16	42	84	11	30	5
4	Riga	116	124	12	7236	0	10	42	19	47	77	16	25	6
5	Chicago	111	109	10	7124	0	10	44	20	33	68	22	14	5
6	London	108	111	14	7552	0	15	38	18	35	59	31	14	7
7	Ulm	108	109	11	6810	1	8	33	16	48	60	16	22	8
8	Liverpool	98	100	14	6714	0	7	39	18	34	54	29	12	5
9	Leeds	96	92	16	6464	0	8	36	15	37	56	20	12	4
10	Weingarten	96	70	0	6666	0	3	23	14	88	49	4	12	5
11	Cincinnati	93	80	14	6189	0	7	29	13	44	52	12	12	4
12	New York	90	98	26	6150	0	7	42	15	26	47	14	18	4

Throwing out London, Paris, and Weingarten for certain reasons, he shows statistics of gravity and reed-power by nationality af manufacture as follows. The Russian organs are German-made. The superior gravity of the German organs is evident. Reeds are 28 % of total for English make, 12 % for American, 16 % for German.

Nationality of Manufacture	Manual Tone Composition					Manual Draw-Stops		Pedal Draw-Stops	
	32′	16′	8′	4′	Chorus Ranks	Reeds	Flues	Reeds	Flues
German	3	32	97	51	138	43	221	19	77
English	1	27	117	53	117	75	184	16	43
American	0	24	115	48	103	48	177	13	44

The pianist and violinist Grace Sunderland and Frank Thiselton (I, 348, May 1905) played all *Purcell* (1658—1695) music at 2nd concert of their 4th annual *chamber-music-revival* series, 21st Nov. 1905, that date being an anniversary (210th) of Purcell's death; assisted by Underhill (2nd violin), Wyand (viola), James (cello), Morrow (trumpet). Among other items: — two of the 12 "Sonatas of 3 parts, 2 violins and bass, to the organ or harpsichord", Purcell's début in chamber-music 1683, — see vol. V of Purcell Society, ed. J. A. Fuller Maitland; three of the 10 "Sonatas in 4 parts", posthumous 1697, — see vol. VII ditto, ed. Sir Ch. Stanford. And cf. Samm. I, 623 (Bridge). These 2 titles mean the same combination. Stanford thinks they were all more sonate da chiesa than sonate da camera. Also played a sonata for trumpet, string quartet and clavier, lately discovered by W. Barclay Squire. The following note of Purcell's life will not be amiss.

Henry Purcell (1658—1695). England's greatest composer, born at St. Anne's Lane, Old Pye Street, Westminster, during the year 1658, was the second son of a gentleman of the Chapel Royal, and Master of the Choristers of Westminster Abbey. Purcell lost his father when only six years old (August 11th, 1664), and soon after, becoming a chorister in the Chapel Royal, he studied with Cooke and Humphrey, and later under Blow. From 1676—78 Purcell was a copyist in the Abbey; in 1680, organist there; and when only twenty-four years old he became organist of the Chapel Royal, which post had become vacant in consequence of the death of Edward Low; and the year after this he was nominated composer in ordinary to the King. Purcell died at his house in Dean's Yard, Westminster, on November 21st, 1695. His brother, Daniel P. was also an able musician. While his uncle, Thomas P. born in the first half of the 17th century, was a gentleman of the Chapel Royal; lay vicar and copyist at Westminster Abbey; composer in ordinary to the King; and master of the Royal Band (both posts in conjunction with Pelham Humphrey

under whom Henry P. studied). — As early as 1676, Purcell wrote the music for Dryden's tragedy, Aurenge-Zebe and Shadwells Epsom Wells. Upon his appointment as organist to Westminster Abbey, in 1680, he turned completely away from stage music, and devoted the whole of his energies to the composition of a great number of odes or „Welcome Songs"; but in 1686 he again turned his attention to stage music. During the last five years of his life, he developed extraordinary activity in theatrical composition. In 1690 the music for Shadwell's version of "The Tempest", and the opera Diocletian were produced; also probably "Dido and Aeneas"; the year after (1691) brought forth his most important musical drama "King Arthur" (text by Dryden); in 1692 followed the opera "The Fairy Queen" (the libretto based on A Midsummer Night's Dream). From then until his death, the number of important musical works produced, was quite extraordinary. It is generally supposed that Purcell died after a lingering illness (probably consumption). He was buried in the north aisle of the Abbey under the organ. — Purcell is to English music what Shakespeare is to English drama. Grove says: — "We see in him the improver of our cathedral music, the originator of English melody, as the term is now understood; the establisher of a form of English opera, which was almost universally adopted for upwards of a century and a-half; the introducer of a new and more affective employment of the orchestra in accompaniment; the man who excelled all others in his accurate, vigorous, and energetic setting of words; and the most original and extraordinary musical genius that our country has produced." His chamber works surpassed anything that had ever before been introduced, while the whole of his compositions were extraordinarily in advance of his time, and it is upon this fact that his great fame rests.

Sir Henry *Irving* (1838—1905) had *incidental music* composed for his play-productions as follows: — 1876 "Queen Mary", Stanford; 1882. "Romeo and Juliet", Benedict; 1885, "Faust", Hamilton Clarke; 1888, "Macbeth", Sullivan; 1890, "Ravenswood", Mackenzie; 1892, "Henry VIII", German; 1892, "King Lear", Clarke and Ball; 1893 "Becket", Stanford; 1895. "King Arthur", Sullivan; 1898, "Manfred", (play finally not produced), Mackenzie; 1902, "Coriolanus", Mackenzie.

München. Die Wagner- und Mozartfestspiele für den Sommer 1906 haben folgenden Spielplan. I. Im Residenztheater Mozart'sche Opern: Don Juan, am 2. und 8. August. Figaros Hochzeit, 4. und 10. August. Cosi fan tutte, am 6. und 12. August. II. Im Prinzregententheater Wagner'sche Werke: Die Meistersinger von Nürnberg, am 14., 25., 28. August und 6. September. Tannhäuser, am 18., 26. August und 7. September. Das Rheingold, 19. August und 1. September. Die Walküre, 21. August und 2. September. Siegfried 22. August und 4. September. Götterdämmerung, am 25. August und 6. September.

Warschau. Von den Chopin- und Moniuszko-Sektionen der »Musikgesellschaft« wurde eine große Ausstellung der Handschriften, Briefe, verschiedener Ausgaben der Werke, und anderer Gegenstände aus dem Nachlasse der beiden polnischen Meister veranstaltet. A. C.

Wien. In der letzten Sitzung der leitenden Kommission der »Denkmäler der Tonkunst in Österreich« wurden zu ordentlichen Mitgliedern Gesandter Dr. Konstantin Dumba, zu wirkenden Ign. Brüll, Prof. Rob. Fuchs, Frz. Moissl-Reichenberg und Hofkapellmeister v. Weingartner ernannt.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik [1]).

Bischoff, Hans, Das deutsche Lied. Mit 22 Vollbildern und 14 Notenbeilagen. In »Die Musik«, herg. von Richard Strauß. 16., 17. Bd., kl. 8⁰, 117 S., 1905. ℳ 1,25.

Branberger, Johann, Musikgeschichtliches aus Böhmen. I. 8⁰, 51 S. Prag, J. Taussig, 1906.

K Dějinám Sborového Jpěvu. II. Rozbor Skladeb zpivanych Na

1) Wegen Raummangel mußten die Bücherreferate für nächste Nummer zurückgestellt werden.

II. Historikém Koncertu Zpěváckého spolku »Skroup«. Nástin Vývoje Teto Formy Až Do, 17. Stoleti. 8⁰. 30 S. Prag, Nakladem Společenského Klubu »Slavia«. 1905.

Brenet, Michel, Palestrina, Collection des maîtres de la musique publiée sous la direction de Jean Chantavoine. 12⁰, Paris, Alcan, 1906.

Chop, Max, Richard Wagner's Lohengrin. Romantische Oper. Geschichtlich, szenisch und musikalisch analysiert, mit zahlr. Notenbeispielen. 16⁰, 102 S. Leipzig, Ph. Reclam, (1906). ℳ —,20.

Dannenberg, Richard, Katechismus der Gesangskunst. 3. umgearb. u. vervollst. Auflage. 8⁰, VIII u. 147 S. Nr. 7 von M. Hesse's »Illustrierte Katechismen«. Leipzig, M. Hesse, 1906. ℳ 1,50.

Hennig, C. R., Musiktheoretisches Hilfsbuch f. den elementaren theoretischen Unterricht. 2. Aufl. kl. 8⁰, 31 S. Leipzig, C. Merseburger, 1906. ℳ —,40.

Komorzynski, Egon v., Mozart's Kunst der Instrumentation. 8⁰, 48 S. Stuttgart, C. Grüninger, 1906. ℳ 1,50.

Krebs, C., Haydn, Mozart, Beethoven. Aus Natur und Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen. Nr. 92. 8⁰, IV u. 120 S. Leipzig, B. G. Teubner, 1906. ℳ 1,25.

Möricke, Eduard, Mozart auf der Reise nach Prag, Novelle. Herausgeg. u. m. ein. Einleitung versehen v. Prof. Edm. v. Sallwürk. 16⁰, 80 S. Leipzig, Ph. Reclam, 1906. ℳ —,20.

Musikbuch aus Österreich. Ein Jahrbuch der Musikpflege in Österreich und den bedeutendsten Musikstädten des Auslandes. Red. v. R. Heuberger. 3. Jahrg. kl. 8⁰, XX u. 389 S. Wien, C. Fromme, 1906. ℳ 3,75.

Riemann, Hugo, Elementar-Schulbuch der Harmonielehre. gr. 8⁰, VIII u. 192 S. Leipzig, M. Hesse, 1906, ℳ 3,—.

Riemann, Hugo, Katechismus des Klavierspiels. 3., verm. u. verb. Aufl. 8⁰, VIII u. 117 S. 1906. ℳ 1,50.

— Katechismus der Harmonie und Modulationslehre (praktische Anltg. z. mehrstimmigem Tonsatz). 3. verb. Aufl. 8⁰, VIII, 223 S. Beide Werke als Nr. 6 u. Nr. 15 von M. Hesse's »Illustrierte Katechismen«. Leipzig, M. Hesse, 1906. ℳ 1,50.

Sandberger, Adolf, Hans Leo Haßler. Werke, zweiter Teil. Bemerkungen zur Biographie Hans Leo Haßler's und seiner Brüder, sowie zur Musikgeschichte der Städte Nürnberg und Augsburg im 16. und zu Anfang des 17. Jahrh. Denkmäler deutscher Tonkunst. Zweite Folge. Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Fünfter Jahrgang. 1. Lieferung. Lex. 62 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1904. ℳ. 20,—.

Schneider, L. et **Mareschal,** N., Robert Schumann, 12⁰, VIII e. 315 pp. Paris, Charpentier, 1905. pr. 3 fr. 50.

Schulz, F. A., Kleine Harmonielehre. Ein Handbüchlein für angehende Musiker. 4. Aufl. kl. 8⁰, VIII u. 52 S. Leipzig, C. Merseburger, 1905. ℳ —,45.

Sonneck, O. G., Bibliography of Early Secular American Music. gr. 8⁰, X. u. 194 S. Washington, D. C., Printed for the author by H. L. McQueen, 1905.

Ulrich, Bernhard, Ein harmonischer Stimmbildner. Erster, kritischer Teil und Beiträge zur Lehre des »Stauprinzips«. 8⁰, 39 S. Straßburg i. E., C. Bongard, 1906. ℳ 1,—.

Waldapfel, Otto, Musikalisches Idealwissen. Theorie des außerhistorischen Systems als Ergänzung der drei früheren Schriften, die insgesamt ein Werk »Theorie der musikalischen Wesenheiten« formen. 8⁰,

67 S. Dresden, O. Bauermann, 1906. ℳ 1,50.

Winter, G., Das deutsche Volkslied. Kurze Einführung in die Geschichte und das Wesen des deutschen Volksliedes. 8⁰, VIII u. 141 S. Nr. 34 von M. Hesse's »Illustrierte Katechismen«. Leipzig, M. Hesse, 1906. ℳ 1,50.

Besprechung von Musikalien.

Bach, Ph. E., Konzert amoll für Klavier und Streichorchester (mit obligatem zweiten Klavier). Für den praktischen Gebrauch eingerichtet von G. Amft. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf.

Les Maitres Français du Violon au XVIIIme siécle. (Sonates de L'abbé le fils, F. Francœur, J.-B. Senaillé, Du Val, Jean Ferry Rebel, J. P. Guignon). Paris, P. Roudanez.

C'est un jeune éditeur tout nouvellement établi qui nous présente cette intéressante série. Et il faut le féliciter de son initiative comme de l'excellente édition qu'il offre. Ce sont MM. J. Jongen et Debroux qui se sont chargés d'établir les textes et d'en donner l'interprétation. Ils l'ont fait, à ce qu'il semble, avec beaucoup de tact, et de fort heureuse manière. D'ailleurs le texte de l'édition originale est donné en même temps que l'interprétation des éditeurs actuels: on ne saurait donc mieux faire. M.-D. Calvocoressi.

Rameau, S. Ph., Dardanus, Tragédie lyrique en 5 actes et un prologue. Paroles de Le Clerc de la Bruère. Extrait des œuvres complètes publiées sous la direction de C. Saint-Saëns. Partition pour chant et piano transcrite par Vincent d'Indy. Paris, A. Durand & fils. Prix 8 fr.

Mit etwas geheimem Neid sieht man in Deutschland auf die Publikationen französischer Meister durch lebende tonangebende Meister. Denn tatsächlich ist das Verhältnis der schaffenden Künstler zur früheren Musikgeschichte in Frankreich und Deutschland wesentlich anders. Mit geringen Ausnahmen haben in Deutschland die Neuausgaben älterer Meister Gelehrte besorgt, die führenden Musiker stehen diesen mehr oder weniger gleichgültig gegenüber; außer um Bach kümmert man sich energischer kaum um einen Komponisten der früheren Zeit, jedenfalls nicht um solche, deren Werke für die öffentliche Praxis nicht in Frage kommen, wie es z. B. in Frankreich bei den Opern von Rameau der Fall ist. Schon daß diese (außer dem Dardanus ist schon früher Castor und Pollux erschienen) in handlichen Klavierauszügen erscheinen können, zeigt recht deutlich die verschiedene Stellung zur früheren Tonkunst in den beiden Ländern an. Und diese Stellung erhält ihren besonderen Charakter noch dadurch, daß in Frankreich die Strömung der Wiederbelebung alter Tonkunst von den führenden Komponisten ausgeht, während ihr in Deutschland die Komponisten oft vielfach mit Widerwillen zusehen und Ausdrücke wie »alter Schmöker« in Musikzeitungen wie im persönlichen Verkehr ständige Charakterisierungsworte geworden sind. Der Unterschied zeigt sich etwas auch darin, daß der führende Musiker Deutschlands als Herausgeber von meistens zweifelhaften Monographien über Musik zeichnet, während in Frankreich Komponisten wie Saint-Saëns, Vincent d'Indy, Guilmant, und selbst der extremst modernen Richtung, wie Debussy und Dukas sich in die Reihe der Herausgeber alter Musik stellen. Das sind Dinge, die schon einmal zur Sprache kommen dürfen. Man muß auch noch weiter gehen: während Deutschland zu einem Meister wie Rameau noch kaum ein Verhältnis hat, strengt man sich in Frankreich in jeder Weise an, d. h. sowohl durch Pflege der Werke wie durch Schriften, zu Männern wie Bach in immer engere Beziehungen zu treten. Man darf gerade heute Frankreich nicht mehr den Vorwurf machen, daß es einseitig eigenes Wesen pflegt, während Deutschland, das zu einem bedeutenden Teil durch sein universelles Studium der Kunst von Nachbarnationen groß geworden ist, heute in der Musik in eine direkt blasierte Deutschtümelei sich festgelegt hat. Ob wir den Schaden nicht am eigenen Leibe immer mehr erfahren werden, wird noch klarer die Zukunft zeigen.

Vincent d'Indy's Ausgabe dieses Meisterwerkes von Rameau ist direkt für den prak-

tischen Gebrauch bestimmt, durchaus den Eindruck eines modernen Klavierauszuges machend. Ich hätte einzig gern gesehen, wenn an wesentlichen Stellen die Instrumentation angedeutet worden wäre, was man vielleicht bei ferneren Publikationen in Erwägung zieht. A. H.

Trios f. Pianoforte, Violine u. Violoncello nach Vorlagen von J. S. Bach bearbeitet von B. Todt. 3. Hft. Nr. 5 in C-dur, Nr. 6 in E-moll. Zu beziehen durch Breitkopf & Härtel.

Zeitschriftenschau.

Zusammengestellt von **Walter Niemann.**

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift VII, Heft 1, S. 37.

Anonym. Två Leonorar i Beethovens »Fidelio«: Signe Hebbe, Carolina Östberg. SMT 25, 19/20. — Oscar Fleischer, Neumen-Studien. Bespr. LZ 57, 4. — Peter Cornelius, Literarische Werke. Bespr. LZ 57, 4. — Hamlin E. Cogswell, Mu 11, 1. — I Vescovi e la musica sacra, Provincia Ecclesiastica di Vallandolid (Spagna), SC 7, 7. — Associazione italiana di S. Cecilia, SC 7, 7. — Die musikalischen Fachkreise u. d. Harmonium. H 5, 1. — Mozartiana, KW 19, 8. — Mozart und die moderne Musik. Eine Umfrage. Frankfurter Neueste Nachrichten, 20. Jan. 1906. — Mozart Autographe in Wien. Neue freie Presse. Wien, 17. Jan. 1906. — Hermine Spies. Ein Gedenkbuch von ihrer Schwester. Bespr. LZ 57, 1. — Celebrated Violoncellos. Et 24, 1. — George Frederick Handel. Et 24, 1. — Ein neues selbstklingendes Klavierpedal, ZfI 26, 11. — E. Cutler, A Manual of Musical Copyright Law (Bespr.) MSt 25, 626. — Amy Castles, Australian Soprano MSt 25, 628. — Ein interessanter Beitrag zur Geschichte des Streichinstrumenten-Handels am Ausgange des 18. Jahrhds., ZfI 26, 11. — Theaterzustände (Ungarns), Magyar Zenészek Lapja 1905, 1/15. Dez. — Oscar Bolander. A. M. Myrberg. Signe Rappe. SMT 26, 1. — Musikalisches aus New-York. DMZ 36, 52. — Das Musikjahr 1905. DMZ 37, 1. — Ehrenfried Leichel, H 26, 10. — Rich. Wolkenhauer. H 26, 10. — The tune St. Magnus and its unfortunate composer Jeremian Clarke. MT 62, 755. — Första uppförandet af Beethoven's »Fidelio«. SMT 25, 19/20. — Zur Revision der Statuten des Eidg. Sängervereins. SMZ 45, 34.

Abert, H. Die moderne Bachbewegung, Velhagen & Klasing's Monatshefte 20, 4.

Altenburg, W. Die Geschichte des Instrumentenbaues in Belgien von E. Closson (Bespr.) ZfI 26, 11.

Antcliffe, H. Berlioz, Liszt and Rich. Strauß, MMR 36, 421.

Arend, M. Eine vergessene Komponistin von Rang (Fanny Hensel), NMZ 27, 6.

Aubert, V. Les directeurs d'orchestres. Le Journal musical, Paris, 12, 1.

B., C. Berlioz-Strauß (Bespr. der Instrumentationslehre), RMZ 7, 2.

B., R. Franz Fischer, MRu 2, 1.

Bachstefel, C. Zur endgültigen Klärung über »Deutscher Volksgesang beim Gottesdienste«, MS 39, 1.

Baltzell, W. J. Appreciation of Handel, Et 24, 1.

Batka, R. Der Monatsplauderer, Mozart und wir, NMZ 27, 8.
— Rich. Straußen's »Salome«, KW 19, 7.
— Mozart, KW 19, 8.

Bauer, E. F. The young woman in music, Mu 11, 1.

Bäuerle, H. Die Musikphilologie als selbständige Wissenschaft, MS 39, 1.

Bellaigue, C. Mozart: L'Oeuvre et le génie, CMu 9, 2.
— Österreichs Anteil am Geist und an der Geschichte der deutschen Oper. Österreich.-Ungar. Revue, Wien, 33, 4/5.

Bergen, A. E. »Kritik der Kritik«, Die Wage, 8, 50/51.

Berger, v. Heinr. Bulthaupt, Dramaturgische Blätter, Wien, 1, 10/11.

Bertelin, A. Des études de composition musicale, CMu 9, 1.

Bertini, P. Un nuova libro su Chopin, NM 10, 118.
— Giovanni Brahms secondo i biografi più recenti, NM 10, 119.

Beßmertny, M. Mischa Elman, DMZ 37, 1.

Bird, Arth. Mahler, Reger, Pfitzner & Co., Mu 11, 1.

Blech, L. Instrumentationslehren I. Be-

spr. v. H. Berlioz' Instrumentationslehre, KW 19, 7.

Bloch, R. Folklore musical; le chant des oiseaux, RM 6, 2.

Boschot, A. Berlioz, foudroyé par Beethoven (1828—1829), GM 52, 2.

Boughton, R. A Christmas Anthem, MSt 25, 625.

Bouyer, R. Impressions musicales, LM 2, 2.

— Risler interprète de Beethoven. Le Journal musical, Paris, 12, 1.

Burkhardt, M. Schubert und Schumann, RMZ 7, 2.

Burlingame Hill, E. Vincent D'Indy Et 24, 1.

Caligula. Zeit- und Streitfragen im Musikleben V. Von der sogenannten Objektivität in der musikal. Darstellung, NZfM 73, 2.

Canudo, R. Origine de la Danse et du Chant, LM 2, 2.

Castleman, V. C. Class work in rural towns, Et 24, 1.

Chabielski, J. Chopin und Moniuszko, Lu 1, 16/19.

Chevalley, H. Ottilie Metzger-Froitzheim, BW 8, 4.

Choisy, Fr. Faut-il diriger par cœur? (Briefe von Camille Chevillard, Colonne u. a.), RM 6, 1.

Chybiński, A. Aus der neuesten böhmischen Klaviermusik I (Novák). Musikrevue (poln.), 1, 5.

— Über die Notwendigkeit der alten vokalen Polyphonie im polnischen Musikleben. Musikrevue (poln.), 1, 6/7.

— Aus der neuesten Chopinographie, Lu 1, 16/19.

Closson, E. »Cherubin«. (Massenet, Erstaufführung in Brüssel), S 64, 1/2.

Cohen, H. Mozart's Operntexte, Frankf., Ztg. 1905, 31. Dez.

Collangette, M. Notes sur la musique orientale et la magie musicale chez les Arabes, RM 6, 1.

Combarieu, J. Cours du Collège de France II; le mode majeur, RM 6, 1.

Crotchet, Dotted. Leeds Parish Church, MT 62, 755.

Cumberland, G. The musical criticism of Arth. Johnstone, MSt 25, 625.

— The psychology of the Musician, MSt 25, 628.

Cursch-Bühren, Th. Josef Frischen, SH 46, 1.

Curzon, H. de. Notules rétrospectives. Chérubin et la petite Figaro, GM 52, 1.

— Gabrielle Krauß, GM 52, 2.

D., T. The young composer, MSt 25, 625.

Davison, P. Music teaching and general education influence, Et 24, 1.

De Puy, C. C. Iets over de berijmingen en de wijzen der psalmen en het kerkgezang, Het Orgel 1905, Dez.

D'Indy. César Franck. (Auszug seiner Vorles. a. d. Harvard Universität), MC 25, 26.

Dobrzycki, H. Chopin und seine Nationalität, Lu 1, 16/19.

Donner, A. Zu den Mozart-Gedenkfesten in 1906, L 29, 8.

Dubitzky, F. »Kennst du das Land« in der Vertonung unserer Meister, RMZ 6, 26 ff.

Duvivier, A. D. Hints for pupils of singing, Et 24, 1.

E., F. G. The Requiem of Brahms, MT 62, 755.

Elson, L. C. Handel's place in musical history, Et 24, 1.

— Club programs of all nations, VIII. Classical Germany, Mu 11, 1.

Etsen, J. van. Toen »Fidelio« ontstond, Lucifer 1905, 24. Dez.

Flodin, K. Jean Sibelius, FM 1905, 23/24.

Friedrichs, E. Wesen und Bedeutung Mozart's als Kind, BfHK 10, 4.

Fryers, A. Conductors, English Illustrated Magazine, London, Jan. 1906.

G. Theodor Winckler, † DMZ 36, 52.

Gailhard, P. Die Bedeutung Mozart's für die Gesangskunst. Neue freie Presse, Wien, 21. Jan. 1906.

Gamba. Lionel Tertis, St 16, 189.

Gauthier-Villars, H. A propos de la »Flûte Enchantée«, CMu 9, 2.

Gehrmann, H. W. A. Mozart, Frankf. Ztg. 1906, 23. Jan.

Geißler, F. A. »Salome« von Rich. Strauß, Mk 5, 7.

Georg, W. Mozart. Zusammengestellte Urteile moderner Musiker. Beilage zum Berliner Tageblatt, 22. Jan. 1906.

Gilman, L. The songs of Sidney Homer, Mu 11, 1.

Ginsberg, E. Die internationale Stiftung »Mozarteum« in Salzburg und Mozart's Geburtshaus. Mk 5, 7.

Grieg, E. Mozart und seine Bedeutung für die musikalische Gegenwart, Neue freie Presse, Wien, 21. Jan. 1906.

Grove, G. Mozart's Symphony in C (the Jupiter), MT 62, 755.

Gruder, L. »Werther« von Massenet, Musikrevue (poln.) 1, 6/7.

Grunsky, K. Mozart's Kirchenmusik, NMZ 27, 8 ff.

Grünstein, L. Josef Danhauser und die Musik. (Aus der Neuen freien Presse), NMP 15, 1.

Guerrini, P. A proposito del canto del »Benedictus« nella Messa solenne, SC 7, 7.

H., Wm. Stomme oppositie, Toonkunst, 10. Jan.
H(aberl), F. X. Das Programm der Musica sacra, MS 39, 1.
Hagemann, J. Richard Wetz, NMZ 27, 7.
Halbert, A. Der Theaterdirektor als Kritiker. Die Gegenwart, Berlin, 68, 48.
Hambourg, M. How to play the piano, MC 25, 24.
Hantich, H. Josef Suk et la musique tchèque, RM 6, 2.
Hartmann, A. A propos de la »Chaconne« de Bach, GM 52, 1.
Hathaway, J. W. G. The abolition of key, MSt 25, 628.
Heinemann, E. Zur Textfrage und zur Aufführung von Mozar'ts »Don Juan«, Mk 5, 7.
Hering, G. Über die Luftmasse in der Geige und anderes, H 26, 10.
Hielscher, P. Constantin Sander, NZfM 73, 2.
Hoes, J. A. Twee Palestrina - koren te Utrecht en hunne uitvoeringen, WvM 13, 1.
Jewett, A. D. Methods or method? Mu 11, 1.
Ingman, A. Rich. Strauß' »Salome« i Dresden, FM 1905, 23/24.
Joly, E. Sur Mozart, GM 52, 3.
Joß, V. »Aschenbrödel«. (Märchenoper von L. Blech, Uraufführung in Prag), S 64, 3/4.
— »Zierpuppen«. (Musikalische Komödie von A. Götzl, Uraufführung in Prag), NMP 15, 1.
— »Flauto solo«. (Musikalisches Lustspiel von E. d'Albert, Uraufführung in Prag), NMP 14, 23/24.
Istel, E. Münchner Musik, KW 19, 7.
Jünger, K. Der Komponist Peter Cornelius als Dichter, DMZ 37, 2.
K., A. Phantasien auf dem Pianoforte, DMZ 37, 1.
K., C. Wie Mozart komponierte, Nat. Ztg. 1905, 16. Jan.
K., E. v. Die Entstehung der »Zauberflöte«, NMZ 27, 8.
Kerst, Fr. Aus Mozart's Leben, NMZ 27, 8.
— Mozart nnd die Liebe, NMZ 27, 8.
Keßler, G. Christnachtsmusik, NMZ 27, 6.
Keyser, L. Analyse d'nne nouvelle sonate pour piano et violoncelle, de M. Th. Dubois, RM 6, 2.
Keyserling, H. Rud. Kaßner's Moral der Musik, Allgemeine Ztg., München 1905, 279/289.
Kirchbach, W. Gesang und Wort, NZfM 73, 3.
Kleefeld, W. Gemma Bellincioni, BW 8, 5.
Kleffel, A. Rich. Strauß' »Salome«. (Uraufführung in Prag), KL 29, 1.
Komorzynski, E. v. Mozart-Landschaften, NMZ 27, 8.
— Mozart und Wagner, NMZ 27, 8.
Köstlin, H. A. Ein übersehenes Kapitel der Musikgeschichte, CEK 20, 1.
Krause, E. Populäre Vorträge V. Zu Mozart's 150jährigem Geburtstage, 27. Jan. 1906, HKT 10, 5.
Kruijs, M. H. van't. Volksliederen, MB 20, 51ff.
L, P. Wie sah Beethoven aus? RMZ 7, 1.
Lekeu, G. Lettres inédites, CMu 9, 1ff.
Leichtentritt, H. Ältere Weihnachtsmusik, RMZ 6, 26.
Leoncavallo, R. Zum 150. Geburtstag Mozart's. Neue freie Presse, Wien, 21. Januar 1906.
Lewicki, E. Die Vervollständigung von Mozart's großerC-moll-Messe durch Alois Schmitt, Mk 5, 7f.
L., J. Rich. Strauß' »Salome«. (Urauff. in Dresden), RMZ 6, 26.
Lindenborn, A. 1. Kirchenordnung, wie es in denen Wild- und Rheingrafschaften (Grumbach, Stein und Dhaun, anno 1690) mit der Predigt göttlichen Wortes usw. sollte gehalten werden, Si 31, 1.
Loman, A. D. Reizen van Orchesten, Toonkunst 10. Jan.
Losi, S. Musica e Poesia, NM 10, 118.
Ludwig, Fr. Die gregorianische Choralrestauration und der Internationale Kongreß für gregorianischen Gesang in Straßburg, Aug. 1905, ZIMG 7, 4.
Lüpke, F. W. Die Wahl der Lieder für die Gottesdienste, Si 31, 1.
M., A. L. M. Page for girls and boys about certain birth days, MMR 36, 421.
Malherbe, Ch. Mozart et le catalogue de ses œuvres, CMu 9, 2.
Marling, F. H. Musical instruments in the Metropolitan Museum, New-York, II. Stringed instruments, Mu 11, 1.
Mascagni, P. Mozart-Stimmungen eines modernen Musikers. Neue freie Presse, Wien, 21. Jan. 1906.
Mathews, W. S. B. The instrumental music of Handel, Et 24, 1.
— The rationale of Masons »Technics«, Mu 11, 1.
Matthes, O. Die Kunstpflege in der Volksschule. Die Hilfe, Berlin, 11, 48.
Meliński, St. Puccini in Lemberg. Musikrevue, (poln.), 1, 6/9.
Mennicke, C. Il ragazzo Mozard, Mk 5, 7.
— Abaco, KW 19, 7.
Metz, A. C. The orchestra, how to work, Mu 11, 1.
Méyel, L. Ein verlorenes Bildnis Chopins, Lu 1, 16/19.
Morsch, A. Dem Gedächtnis eines Unsterblichen. Mozart als Klavierspieler, Lehrer und Komponist, KL 29, 2.

N. Jubelfeier des Kgl. Konservatoriums zu Dresden, MWB 37, 3.
N., H. Onze Orchesten, WvM 13, 2.
— Het Hol Monument, WvM 13, 2.
Nagel, W. Die Wiederbelebung von Mozart's Klaviersonaten, NZfM 73, 4.
Nef, K. Zur Geschichte zweier schweizerischer Nationallieder, SMZ 46, 1.
Neisser, A. La coupe enchantée. (Oper von G. Pierné). Les pêcheurs de Saint-Jean. (Ch.-Marie Widor). Urauff. in Paris, AMZ 33, 1.
Neitzel, O. »Messalina«. Erstaufführung der Oper von J. de Lara in Köln', S 64, 1 2.
Nelle, W. Warum jedes Gesangbuch eine Kontrollkommission haben sollte, MSfG 11, 1.
Noatzsch, R. Mozartgedenkblatt, KCh 17, 1.
O., C. v. Strauß' Salome in Dresden, WvM 12, 52.
— Een en ander over oude en nieuwe Premières, Cae. 63, 1.
Oddone, E. Federico Smetana e la »Sposa venduta«. NM 10, 119.
Pastor, W. »Leonore« und »Fidelio«. Tägl. Rundschau, Berlin, 1905, 271 281.
Perry, E. B. Longévity of musical compositions, Et 24, 1.
Platzbecker, H. Rich. Strauß' »Salome«. Uraufführung in Dresden', NMZ 27, 7.
Platzhoff-Lejeune, Ed. Über musikalische Begabung in der deutschen und welschen Schweiz, SMZ 45, 36.
Ponnelle, L. Salomé de Rich. Strauss à Dresde. (Première représentation), CMu 9, 2.
Post, Ch. J. Indian Music of South America. Harper's Monthly Magazine, London, Jan. 1906.
Procházka, R. Flanto solo (d'Albert), NMZ 27, 6.
Prod'homme, J. G. Weber's »Freyschütz«. Mercure de France, Paris, Dez. 1905.
Prümers, A. Eine musikalische Mission, H 5, 1.
Pudor, H. Arbeiter-Konzerte, NMP 15, 1.
— Die Bekämpfung der Nervosität der Musiker, NMP 14, 23 24.
Puttmann, M. Mozart in seinen Beziehungen zur Poesie, BfHK 10, 4.
Reinecke. K. Die Mozart'schen Klavier-Phantasien, NMZ 27, 8.
Reuß. E. Rich. Strauß' »Salome«. (Uraufführung in Dresden), NMP 14, 23 24.
Riemann, H. Die Wurzeln der Kunst Mozart's, Mk 5, 7.
— Noch zwei verkannte Kanons, ZIMG 7, 4.
Ripley, F. H. Theory of music, Mu 11, 1.
Rischbieter, W. Das System der Dur- und Molltonart, KL 29, 1 ff.
Rolland, R. L'Opéra populaire à Venise. LM 2, 2 ff.
Rousseau. La musique et la danse au Cambodge, RM 6, 2.
Rudder, M. de. Mélodies de Jean Sibelius, GM 52, 1.
— Dixième anniversaire des Concerts Ysaye. (1896—1906), GM 52, 2.
Rupp, E. Die orchestrale Tendenz im modernen Orgelbau, ZfI 26, 11.
Rüst, E. Gedanken über das Wettsingen, SMZ 46, 1.
S. Das XVIII. Kirchengesangsfest des Provinzial-Kirchengesangvereins für Ost- und Westpreußen, CEK 20, 1.
S., F. Militärmusikinteressenten, DMZ 27, 3.
S., J. S. Mozart, MMR 36, 421.
Schäfer, Th. Fritz Volbach, NMZ 27, 6.
Schaub, H. F. Zur Geschichte des Dirigierens, MWB 37, 1 ff.
— Das Künstlertum als Stand, NZfM 73, 1.
Schiedermair, L. Mozart und die italienische Oper, NZfM 73, 4.
Schiffler, H. Und unsre Dirigenten? (Zur Frage der Wettsingen), SH 46, 1.
Schmid, O. Das geistige Band in Mozart's Schaffen, BfHK 10, 4.
— Friedr. Wilhelm I. und die Musik, NMZ 27, 7.
Schmitz, E. Pierluigi da Palestrina, Bespr., S 64, 5 6.
Schultz, D. Rückblick auf das Musikjahr 1905, S 64, 1 2 ff.
Segnitz, E. Die Musik in der romantischen Weltanschauung, AMZ 33, 1 ff.
— Karl Busse's »Gesang der Verklärten«. (Analyse), MWB 37, 3 ff.
Senes, G. Lorenzo Perosi all'indice, NM 10, 119.
Sherwood, E. P. Impediments to musical Fluency, Mu 11, 1.
Smend, J. Liturgische Grundsätze für die Gegenwart, MSfG 11, 1.
Stainer, J. F. R. The middle temple masque, MT 62, 755.
Storck, K. Im Dienste der künstlerischen Anschauungen. Der Türmer, Stuttgart, 8, 3.
— Die Erfüllung des Musikdramas durch Rich. Wagner, ebendort.
Teibler, H. Hugo Wolf's Briefe, Die Warte, München, 7, 1 3.
Thiessen, K. Joh. Brahms und Hugo Wolf als Liederkomponisten, NMZ 27, 7.
— Neue Lieder, NZfM 73, 1 f.
Treu, L. Zur Frage der Instrumentation, RMZ 7, 2.
Troll, J. van. Hongaarsche Zigeuner-Muzikanten, MB 21, 2 ff.
Venable, M. The magic Pedal, the soul of the pianoforte, Mu 11, 1.

W. Mozart. Neue freie Presse, Wien, 21. Jan. 1906.
Waardt, de. Dr. Edw. Elgar's laatste werk »Inleiding en Allegro«, WvM 13, 1.
Wachter, L. A. Roland of Berlin (Leoncavallo), Mu 11, 1.
Waldersee, P. Graf. Ein Fragment W. A. Mozart's, NMZ 27, 8.
Weber-Bell, N. Der Begriff Schönheit im Gesang, MRu 2, 1.
Weingartner, F. Die Posaunen in Mozart's Requiem, Mk 5, 7.
Wellmer, A. Mozart, BfHK 10, 4.
Wilde, O. Der Kritiker als Künstler, Die Wage 8, 50/51.
Williams, C. F. A. Old Organ Expressions, ZIMG 7, 4.
W—n., R. Arthur Kopp. Volks- und Gesellschaftslieder des XV. und XVI. Jahrhunderts. Bespr., LZ 57, 4.
Winn, E. L. The conversational voice, Et 24, 1.
— Lessons by mail, Mu 11, 1.
Wodell, F. W. Handel's Oratorios today, Et 24, 1.
Wolzogen, H. v. Viola d'amore (Opernlibretto), NMZ 27, 6.
Wyzewa, T. de. La jeunesse de Mozart. Nuova Antologia, Rom, Dez. 1905.
Zielinski, J. de. First Concerts in England, Mu 11, 1.
Zschorlich, P. Rich. Strauß und das Publikum, MRu 2, 1.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Ortsgruppen.

Kopenhagen.

Am 8. Januar hielt die Ortsgruppe die erste Sitzung in dieser Saison, und zwar im Saale der Bibliothek des Kunstindustrimuseums ab.

Dr. A. Hammerich leitete den Abend mit einer kleinen Gedächtnisrede auf den verstorbenen, hochverdienten Schriftsteller V. C. Ravn, den ehemaligen Vizepräsidenten der Ortsgruppe ein, den unermüdlichen Forschergeist Ravn's, seine Bedeutung für die dänische Musikliteratur und für die IMG. hervorhebend. Die Versammlung, in der viele Gäste erschienen waren, ehrte das Andenken Ravn's durch sich erheben von den Plätzen.

Hieran schloß sich der Vortrag Angul Hammerich's »Alte Flöten« d. h. die Geschichte und Entwickelung der Flöte von der ältesten bis auf die neuere Zeit. Dr. Hammerich bezeichnete die Flöte als eines der ältesten, wenn nicht gar das älteste Instrument, und behandelte in seinem Vortrag ausführlich die Flötenformen, bei den Formen der altgriechischen und der exotischen Leute anfangend. Sehr anziehend wurde der Vortrag dadurch, daß Dr. Hammerich seinen Zuhörern aus unserer reichen Instrumentensammlung eine Reihe von Flöten vorführen konnte: die Pan-Flöte, die japanische Siaku-hachi (2 Expl., das eine in Pentaton-Skala, das andere in Dur-Skala), die Flöte des Battak-Volkes (Sumatra), mit Schriftzeichen bedeckt und mit einem eigenartigen, mystischen, unheimlich-lockenden Klang (Skala: *H cis d f g as*), schönklingende Blockflöten (5, darunter Alt-Flöte von Denner), Doppel-Flageolet, dänisches Fabrikat nach dem Patent Bainbridge-London (ein- und zweistimmig), französische Flageolets, Okarina; Querflöten: chinesische »Ty«, Querflöte aus dem 18. Jahrhundert, die dem Dichter Jens Jm. Baggesen gehört hat. — Der Oboist des Dagmartheaters P. Petersen hatte sich die große Mühe gegeben, alle diese Instrumente zu studieren; es gelang ihm auch, jedes in richtiger Weise zu spielen, was höchlichst interessant war. Auf dem »Ty« spielte er die japanische Flötenmelodie aus den Sammelbänden IV, 353. **William Behrend.**

Paris.

Communication faite à la Société Internationale de Musique (Section de Paris) en sa Séance du 22 décembre 1905.

Notre collègue, M. Léon Fischesser, m'a laissé, à titre de collaborateur, l'honneur de vous communiquer les résultats d'une découverte à laquelle il a contribué pour la

plus grande part, et si l'on éprouve toujours une légitime gêne à parler de soi, je tâcherai de trouver grâce à vos yeux, en demandant à votre attention seulement les quelques minutes nécessaires pour vous présenter la solution d'un problème qui a coûté plus de vingt années de recherches laborieuses et de travaux consécutifs.

Ce qui fait l'originalité de ce problème, c'est qu'il n'est pas nouveau, mais que la solution en a été perdue il y a longtemps; qu'elle a fait depuis plus d'un siècle le désespoir des plus qualifiés pour la retrouver, et que les études de ces derniers n'ont donné l'ombre ni d'un résultat, ni même d'une espérance.

Il s'agit de la reconstitution d'un art, la lutherie, qui a brillé, depuis la fin du XVIe jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, en Italie, d'un éclat tel qu'encore aujourd'hui partout où s'étend la civilisation, le nom du maître qui l'a illustré par dessus tous les autres, Antonius Stradivarius est connu non seulement des musiciens érudits, mais encore, il est populaire, au même titre que celui des conquérants les plus fameux.

L'élément le plus important de la musique au point de vue esthétique est incontestablement le Son. Sans lui, la musique n'est plus qu'une abstraction semblable à la géométrie.

Si nous considérons la musique comme art, et seulement à ce titre, nous pouvons dire que, à interprétation égale, une œuvre exécutée avec tous les éléments de la beauté, de la qualité du son, sera supérieure à la même œuvre produite sans l'adjuvant de ce facteur. Dans ce dernier cas, l'œuvre serait dépouillée de sa beauté artistique et ne garderait qu'une pseudo-beauté scientifique.

Nous n'avons aucune idée de ce que pouvait être la musique dans l'antiquité, au point de vue de sa réalisation, mais nous avons de sérieuses raisons de croire que les anciens ne connurent point les instruments à archets construits sur le principe du renforcement du son. Ainsi, aucun monument ne nous présente chez les Grecs un instrument à manche et à chevalet. De tels instruments, sans lesquels on ne pourrait concevoir, de nos jours, un orchestre, ont apparu après plusieurs siècles de tâtonnements, en Italie, dans la seconde moitié du XVIe siècle, à un état de perfection tel que, malgré les progrès de la musique et les exigences toujours croissantes de l'exécution, rien n'y a pu être changé jusqu'à nos jours parce que, œuvres parfaites ils répondent à tous les désidérata de la perfection musicale.

Pendant plus de deux siècles, l'Italie posséda des artistes en lutherie, dont quelques-uns, illustres par leur naissance comme les Amati et les Stradivarius, s'anoblirent par leur art, alors respecté par tous au même titre que ceux placés sous le haut patronnage des Muses.

Il faut le dire en passant, la lutherie, telle qu'elle fut pratiquée en Italie pendant ce que l'on appelle son âge d'or, est peut-être la seule conquête dans le domaine de l'art que nous ne devions pas à l'antiquité.

Tout le monde sait que la technique de cette lutherie, les secrets comme on dit vulgairement, sont perdus depuis la fin du XVIIIe siècle, que depuis cent ans, on est dans la nécessité de copier machinalement, pour en donner la forme tout au moins, ne pouvant plus y insuffler une âme, les instruments des maîtres reputés, afin d'en continuer l'apparence de tradition, et que ces produits, répondant tant bien que mal aux besoins courants, n'ont rien de commun avec la lutherie dénommée sous le titre général de «Lutherie de Crémone».

Aussi, les virtuoses, les solistes ont-ils continué à se procurer, au prix des plus grands sacrifices d'argent, les instruments de cette origine, devant l'impossibilité de se produire sur d'autres avec tous leurs moyens, et les Quatuors célèbres s'en servent exclusivement. Il est évident que les orchestres gagneraient a en être pourvus. Malheureusement, le temps qui ne respecte rien, achève de les détruire lorsque la maladresse ou le vandalisme ne hâte pas encore leur ruine.

Si, fait unique dans l'histoire de l'art, la lutherie n'a pas été connue des civilisations antérieures, elle n'en est pas moins venue à son heure et son apparition en Italie est un phénomène logique, tant il vrai que le besoin crée l'organe; mais la disparition subite de cet art, dans cette même civilisation, au moment où sa nécessité se faisait le plus sentir, est un événement extraordinaire, incompréhensible.

On pourrait croire que la lutherie italienne s'est perdue parce qu'à la fin du XVIIIe siècle, par suite de la surproduction, la pratique de cet art étant devenue improductive, les ateliers disparurent peu à peu et avec eux les secrets de construction. Il n'en est pourtant rien.

On s'aperçut de suite de la perte qu'on venait de subir si brusquement, on en supputa toutes les conséquences et les sociétés savantes s'en émurent.

En 1786, un an après la mort du dernier luthier italien digne de ce nom, J. B. Guadagnini, ou peut être la même année, la date du décès étant incertaine, l'Académie de Padoue recevait d'un nommé Bagatelle, luthier aussi, mais qui ne se réclamait plus de cette profession au même titre que ses illustres prédecesseurs, un mémoire indiquant par empirisme et non d'après une théorie, les moyens de construire des violons sans copier servilement un modèle. Du vernis, il n'en était déjà plus question. Guadagnini en avait emporté le secret dans la tombe. L'Académie des Sciences, Lettres et Arts de Padoue fit faire pendant un an des expériences pratiques et couronna l'ouvrage. Hélas! ce n'était qu'un encouragement et non le couronement d'un succès. Puis vinrent les guerres de la Révolution et de l'Empire et, dès que l'Europe respirant de nouveau une atmosphère paisible, on recommença à s'interesser aux arts, c'est particulièrement en France que continua la recherche de cette nouvelle pierre philosophale.

Je ne vous parlerai pas des travaux de M. Chanot, en 1817, dont le rapport fut fait à l'Institut par M. Biot, ni du mémoire de l'académicien Savart, présenté à l'Institut en 1819, ni de l'infinité de changements proposés, tels que fonds barrés, barres supplémentaires, doubles tables d'harmonie. Je cite seulement pour constater que tous ces essais infructueux et tombés dans l'oubli avaient pour but, y compris ceux de Chanot et de Savart, un perfectionnement ans une chose que l'on ne pouvait égaler, ou du moins, si l'on a cherché à l'égaler, c'est en se servant de moyens inconnus de ceux qui l'avaient produite.

Nous avons procédé contrairement à ce que vous venez d'entendre, et les instruments que nous avons l'honneur de vous présenter sont la reproduction intégrale de l'ancienne lutherie de Crémone.

Notre découverte se divise en deux parties, l'une physique, l'autre chimique. La première comprend des notions de géométrie appliquée à l'acoustique des instruments à cordes, particulièrement dans le renforcement du son.

La seconde comprend l'étude des vernis au point de vue général de la sonorité, et la reconstitution des vernis caractéristiques aux différentes écoles.

Nous n'apportons donc aucun changement dans les procédés des maîtres anciens. Nos résultats sont la preuve qu'ils ont travaillé théoriquement sans empirisme, puisqu'en nous servant de leurs lois et de leur méthode, nous avons obtenu non-seulement le son italien, mais encore, pour chaque modèle, le timbre caractéristique à ce modèle.

Comme vous le voyez, l'objet de notre communication n'est pas la Théorie, mais le Résultat, et voici les raisons qui nous engagent:

1° — Une théorie provoque la controverse et toute controverse théorique est inutile devant le résultat. C'est lui qui doit provoquer la controverse s'il y a lieu.

2° — Une communication théorique, pour être compréhensible, exigérait un véritable cours de géométrie, de physique et de chimie, et peut-être serait-il imprudent de notre part, en le faisant, de nous déposséder ainsi.

3° — Le motif principal qui nous empêche même d'aborder les généralités et qui domine les autres dans notre esprit, c'est que la Société Internationale de Musique est une société de musique et non une société savante proprement dite.

Nous avons trop le respect des choses établies avant nous par une majorité pour songer à sortir des limites que notre société a cru devoir s'imposer.

Voilà pourquoi la communication que nous avons l'honneur de vous faire est purement musicale.

L'initiative qu'en a prise M. Marcel Herwegh nous est d'autant plus sensible, que M. Marcel Herwegh est un des membres fondateurs de notre section parisienne et qu'il est, en outre, le premier artiste qui ait expérimenté nos instruments.

Tous les grands artistes, virtuoses et professeurs qui sont venus après M. Herwegh, n'ont fait que confirmer l'opinion de ce maître.

Ils ont été unanimes à reconnaître que nos instruments possèdent d'une façon indéniable, et au plus haut point, les qualités spéciales et uniques des instrnments de Crémone. Des expériences décisives ont été faites par quelques-uns d'entre eux dans leurs concerts.

Si je me permets de le répéter devant vous, c'est pour vous dire que c'est seulement après nous être assurés du résultat de nos travaux et nous être munis du contrôle des spécialistes les plus éminents, que nous vous les présentons, et si, en outre, la presse musicale en a déjà beaucoup parlé, si les cercles musicaux de France et de l'Etranger s'y sont intéressés, nous avons cependant cru devoir attendre la confirmation de nos certitudes pour vous en offrir la primeur officielle, sans hâte comme sans retard.

Quelle que soit l'impression que vous retirerez de ce que vous allez entendre, permettez-moi de vous remercier de l'intérêt qué vous voulez bien porter à cette découverte, laissez-moi aussi apporter notre tribut de reconnaissance à notre grand artiste et collègue M. Herwegh pour l'initiative qu'il a prise si spontanément ainsi qu'à ses distingués partenaires, le compositeur M. Luzzatto, MM. Choinet, Derenaucourt et Kielstrœm pour leur précieux concours, et si je vous adresse ces remerciments seulement en notre nom, c'est que je n'ai parmi vous aucun titre spécial pour parler au nom de l'art musical, dont vous êtes vous-mêmes les représentants les plus autorisés.

Lucien Greilsamer.

Petersburg.

Am 17. November fand die erste Sitzung der Sektion Petersburg statt. Ein engerer Ausschuß (Bulitsch, Jastrebzew, Zaremba, Timofejew, Janowa, Bernstein) befaßte sich mit den Statuten, die Baron Stackelberg seinerzeit dem Ministerium des Innern zur Bestätigung eingereicht hatte. Dieselben erheischen eine gründliche Revision, da sie mit der täglich erwarteten Publikation des neuen Vereinsgesetzes in Einklang gebracht werden müssen. Nach Annahme und Bestätigung der Statuten wird die Petersburger Sektion der IMG. offiziell ihre Tätigkeit beginnen.

Nic. D. Bernstein.

Nachtrag zu dem Aufsatz »Die gregorianische Choralrestauration« etc. (Heft 4). S. 131. Anmerkung 4: L XVIII und 176 Seiten. S. 132, Z. 4 v. u. lies: *Specie*.

Anfrage.

Dr. Adolf Koczirz (Wien, 18/1 Schumanng. 48) bittet um gefällige Mitteilung, wer das seinerzeit bei List & Francke (Antiq.-Kat. Nr. 360, S. 10, Nr. 175) ausgebotene Werk: »Guitarra española, y vandola en dos maneras de guitarra, castellana y cathalana de cinco ordenes. Gerona, per Anton. Oliva (1639)« erstanden hat, oder welche Bibliothek sonst dieses Werk besitzt.

Neue Mitglieder.

Babaian, Mlle. Gréta, Paris, 14 Rue Poisson.
Bachmann, Alberto, Paris, 203 Boulevard Peireire.
Barjansky, Serge (aus Odessa), Leipzig, Bayerischestraße 2.
Bouvert, Charles, Paris, 42 Avenue de Wagram.
Brancour, René, Paris, 19 Boulevard Pasteur.
Flueler, Max, Schwyz.
Gillet, Pierre, Paris, 4 Rue Pétrelle.
Hellouin, Frédéric, St. Germain (Seine et Oise), 5 Rue de Mantes.
Lavague, Paul, Paris, 139 Rue de Rhanelag.
Schmid, Willy, Neuchâtel, 13a Faubourg du Lac.
Universitäts-Bibliothek, Jena

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Kereszty, Stefan, Kustos d. Ungar. National-Museums, Budapest, jetzt 1 Schwartzergasse.

Ausgegeben Anfang Februar 1906.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100 N.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT.

Heft 6. **Siebenter Jahrgang.** **1906.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 *M*. Anzeigen 25 *Pf* für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 *M*.

Peter Cornelius über Richard Wagner in München.

In der nunmehr durch einen zweiten Band vervollständigten Auswahl der Briefe Peter Cornelius, liegt eine der bemerkenswertesten Sammlungen musikalischer Korrespondenzen vor. Unter den literarischen Werken des Künstlers[1]) selbst nehmen seine Briefe zweifellos die erste Stelle ein. Es ist eine Frische und Kraft, eine Natürlichkeit des Ausdruckes in ihnen, die sie zu Meisterwerken der Gattung macht; zumal Cornelius' Brautbriefe bieten eine poetische Prosa, die, durchwirkt von frohem Humor und einer gesunden Sinnlichkeit, ihresgleichen kaum in der musikalischen Literatur hat.

Diese anmutige, fesselnde Lektüre, die den Charakter und ein gut Stück Biographie des Künstlers wiederspiegelt, ist auch zugleich eine recht ergiebige Quelle für die Musikgeschichte jener Zeit. Cornelius hat viel miterlebt und mitgelitten, er hat viele von den Großen in nächster Nähe und genau gesehen und als mitteilsame Natur hat er mit seinen Beobachtungen und Kenntnissen nicht hinter dem Berge gehalten. Daß seine Briefe einmal gedruckt werden könnten, hat er wohl kaum gedacht. Er schreibt wenigstens nicht wie einer, der in schöner Briefprosa auf die Nachwelt zu kommen denkt. Ungeniert nennt er alles beim rechten Namen, und gerade das macht einen besonderen Reiz der Briefe für den Historiker aus. Wir lesen hier so manches, was hinter den Kulissen vorging und was über die Großen unter ihren Jüngern gedacht — und gesagt wurde. Von Heroenkultus ist bei ihm keine Rede. Er war ein viel zu selbständiger Charakter, um in bedingungsloser Anbetung und Andacht ersterben zu können.

Wagner, Berlioz, Liszt, Bülow, Rubinstein, die Tafelrunde der Jungweimarianer, die Akteure der Münchner Zeit, sie alle erscheinen in vielfach neuer Beurteilung in seinen Briefen und den damit zugleich veröffentlichten Tagebüchern. Aus der reichen Fülle des Bemerkenswerten soll hier nur das näher betrachtet werden, was wir über Richard Wagner — speziell aus jenen tollen Münchner Zeiten vor und nach der Katastrophe — erfahren, weil dadurch vielleicht eine Frage von neuem aufgerollt wird, deren Beantwortung durch

1) Peter Cornelius, Literarische Werke. Bd. I, Ausgewählte Briefe. Herausgeg. von seinem Sohne Carl Maria Cornelius 1904. Bd. II, dito, 1905. — Bd. III, Aufsätze über Literatur und Kunst, ges. von Edgar Istel, 1904. — Bd. IV, Gedichte, ges. von A. Stern, 1905; sämtlich Leipzig, Breitkopf & Härtel.

die sachlichen Darlegungen der Biographen erledigt schien. Die maßgebende Wagnerforschung hat uns gelehrt, daß alle Aussprengungen seiner Gegner völlig unbegründete Gehässigkeiten gewesen, und daß Wagner lediglich ein Opfer politischer Nichtswürdigkeit und philiströser Dummheit gewesen sei. Diese Anschauung läßt sich mit dem, was wir aus dem zweiten Band der Briefe Peter Cornelius' erfahren, nicht durchaus in Einklang bringen.

Nun sind Briefe im allgemeinen gewiß nur mit Vorsicht als Quellen zu benutzen. Auch Cornelius war Stimmungsmensch und seine Urteile sind nach dem sympathischen oder antipathischen Eindruck eines Ereignisses instrumentiert. So ist es wohl das schärfste, was über Wagner geschrieben worden, wenn wir in einem Briefe vom 20. März 1867 die Stelle finden:

»Ich habe auch einige bedeutende Menschen in meinen Leben gesehen, und die haben sich durchschnittlich wie vernünftige Leute benommen. — Es ist gewiß, daß Wagner kaum auf jemand, der ihn jetzt kennen lernt, einen guten Eindruck macht. Er läßt sich zu sehr gehen!«

Aber es wäre ganz falsch, aus einer solcher Äußerung, welche lediglich des Freundes Mißmut über eine vorangegangene Nervenszene widerspiegelt — Cornelius innerste Anschauung vom Wesen Wagner's, dieses »unruhigen Stückchen Staubes«, entnehmen zu wollen. Cornelius wußte die überragenden Charaktereigenschaften Wagner's — trotz aller ihn störenden Eigenarten sehr wohl zu schätzen, ebenso wie er auch zu seiner künstlerischen Größe nach einer durch die eigene Entwicklung bedingten »reaktionären« Periode den rechten Weg fand. —

Es scheint aber ausgeschlossen, daß Cornelius, selbst in Momenten größter Verstimmung, etwas den Tatsachen nicht Entsprechendes geschrieben hätte. Zudem ist das meiste, was er von den Irrungen und Wirrungen jener Zeit berichtet, nicht durchaus neu, aber es erscheint doch manches in anderer Beleuchtung. So schreibt er am 15. November 1865 an seine Braut:

»Worüber ich dir bis jetzt nie gesprochen habe, ist, daß Wagner auch in politische Beziehung zum König getreten, eine Art Marquis Posa geworden ist. Der König soll ihn ersucht haben, ihm seine Meinung über die deutschen Angelegenheiten zu sagen, und Wagner hat ihm seitdem in regelmäßigen Briefen seine Anschauungen auseinandergesetzt. So soll auch ein anständiger, Wagner befreundeter Literat Fröbel aus Wien, Redakteur der offiziellen Bayrischen Zeitung werden, welcher schon seither im Botschafter .... Wagner's Sache vertreten hat. Als Bülow mir diese Mitteilungen — die ich nur dir anvertraue — zuerst machte, überlief mich ein Schauder — ich sah den Anfang des Endes darin. Nun und nimmer wird das glatt abgehen, daß ein Künstler entscheidenden Einfluß auf das Gesamtleben eines Staates bekommt ...... es könnte ja kommen, daß einmal ein erregter allseitiger Geist, wie Wagner, der doch immer im großen ganzen nur eine edle ideale Richtung verfolgt, einen guten Anstoß zu günstiger Entwicklung gäbe. Aber solange man nicht tiefer in die Verhältnisse hineinsehen und sich eine Meinung bilden kann, so lange bleibt einem immer der Anschein der Sache ein gefährlicher, drohender, es fällt einem das alte Wort ein: Schuster bleib' bei deinem Leisten — und bei Wagner in Ansehung seiner für Schott angefangenen Meistersinger — könnte man es so wenden: Dichter bleib' bei deinem Schuster!«

Es ist sehr wohl zu beachten, daß Cornelius sich für diese Mitteilungen auf H. v. Bülow beruft. Selbst wenn man einwenden würde, daß Cornelius als Halbverdächtiger, nicht ganz Waschechter, nicht in die intimsten Korrespondenzen Wagner's eingeweiht gewesen sei — und auch, daß selbst Bülow die Briefe Wagner's an den König nicht gelesen haben wird —, so wußte Bülow doch wohl, was vorging. Zum mindesten bliebe die für die Beurteilung

der Zeit nicht unwesentliche Tatsache bestehen, daß die allernächste Umgebung Wagner's von dessen Marquis Posa-Rolle überzeugt war — und diese für gefährlich hielt.

Über die von Cornelius angeführte Zeitungsgründung spricht auch Glasenapp[1]) mehrfach. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß Wagner damit lediglich die idealste Absicht verfolgte, »auf seine mißleiteten Zeit- und Landesgenossen im Sinne einer höchsten deutschen Kultur einzuwirken«. Aber es ist auch ersichtlich, daß er dadurch neue Fluten in das trüb plätschernde Mühlbächlein seiner Widersacher leitete: Er, der mißgünstig aufgenommene Fremdling, der beneidete und verhaßte »Günstling«, hätte den König veranlaßt ein von ihm inspiriertes großes Blatt ins Leben zu rufen. Das konnte neuen Verdacht erregen, wenn sogar der Wagner nahestehende besonnenere Cornelius diese Zeitungsaffäre als ein Hinaustreten des Künstlers aus seiner Atmosphäre ansah.

Es tritt in dieser Zeitungsangelegenheit vorübergehend auch ein Dr. Grandauer als böser Geist Wagner's auf. Er war als Redakteur in Aussicht genommen, wobei seine Eigenschaft als landeingesessener Bayer besonders empfehlend schien. Er sollte das Bindeglied zwischen der »Wagner-Clique« und dem Publikum werden, hüpfte jedoch, nachdem er Unheil gestiftet, von dannen[2]). In einem Tagebuchblatt, in dem Cornelius die Ereignisse aufzeichnete, heißt es:

»(Grandauer) war seit diesem Sommer durch Bülow und Cosima in das nähere Vertrauen gezogen worden ...... Dieser hatte nun Wagner auf einen seiner Freunde — er hat viele! — aufmerksam gemacht, einen Herrn Riedel[3]), welcher der rechte Mann sei, des Königs intimer Sekretär zu werden und dann in dieser Stellung auf des Königs und Wagner's Pläne in jeder Hinsicht eingehend vortrefflich wirksam würde. Diesen Herrn Riedel schlug dann Wagner dem König während seinem Aufenthalt in Hohenschwangau vor, der König ging darauf ein und Wagner kehrte mit der Vollmacht zurück, Herrn Riedel durch Herrn Grandauer auf diese Stellung hin zu befragen. Dann sagte Herr Grandauer zu Wagner, daß er diese Stellung nicht annehmen könne, weil es ihm widerstehe, als ein Geschöpf Wagner's betrachtet zu werden. Der König aber hatte in seiner Unbefangenheit Herrn Pfistermeister selber diesen Namen genannt, und nun wußte dieser genau, daß man drauf und dran sei, ihn aus seiner Stellung zu verdrängen, von jetzt an galt es also auch für ihn nur noch den Kampf auf Tod und Leben.« —

So Cornelius. Fast scheint es nach seinen Ausführungen, als habe jener Grandauer die Rolle eines agent provocateur im Auftrage des wagnerfeindlichen Kabinetts gespielt. Jedenfalls wäre es klüger gewesen, wenn sich der Künstler in dieser Affäre ebenso passiv verhalten hätte, wie gegenüber anderen Intriguen, durch die er in das widerwärtige politische Treiben der Parteien und Interessen hineingezogen werden sollte.

Es scheint fast fraglich, ob es jemals einem Schriftsteller gelingen wird, aus dem wüsten Wirrwarr der Gehässigkeiten und Widerwärtigkeiten jener Zeiten den »objektiven Tatbestand« ganz klar herauszufinden. Es ist auch eine Doktorfrage, ob es Wagner's Gegnern gelungen wäre, ihn zu stürzen, auch wenn er die von Cornelius betonten Unvorsichtigkeiten nicht begangen

1) c. f. III., 1, p. 117, 120, 122, 212 u. a. — Zum Kapitel der »politischen Beeinflussung« vergleiche man auch die unbeabsichtigte Anregung Wagner's, betreffend die allgemeine Wehrpflicht bei Glasenapp. III 1, p. 135.

2) c. f. Gl. III. 1, p. 85, Anm. ferner 106, 117, 120. Corn.-Br. II. 299, 316 ff.

3) Cornelius nennt diesen sonst Unbekannten »Ministerialsekretär«.

hätte; wahrscheinlich hätte die Koalition von Neid und Dummheit auch so Mittel und Wege gefunden, ihn zu entfernen. Aber er hat ihr doch wohl ihr sauberes Werk erleichtert.

Sein Urteil schrieb sich Wagner mit jenem Aufsatz vom 29. November 1865 in den »Neuesten Nachrichten«, der besonders gegen den Minister von der Pfordten und Pfistermeister gerichtet war. Man findet ihn ausführlich zitiert bei Glasenapp [1]), der daran die Bemerkung knüpft:

»Aus der freimütig offenen Sprache dieser Erklärung ermangelten nun die Gegner des Meisters nicht, so viel Vorteil zu ziehen, als möglich.«

Es bleibt sich für die Bewertung dieses historischen Aufsatzes gleich, ob, wie Glasenapp annimmt, Wagner der geistige Urheber und Porges der Strohmann war, der ihn abschrieb, oder ob Wagner auch die Redaktion für den Druck besorgte. Jedenfalls hat er darum gewußt. Cornelius' Auffassung der Sachlage ergibt sich aus folgender Tagebucheintragung, welche vorangegangene Mitteilungen aus den Briefen zusammenfaßt:

»Es ist gut, daß ich mir wieder einmal ein paar Stunden Zeit nehme, um die augenblickliche Lage zu schildern, welche einen Hauptpunkt in dem Schauspiel: Wagner in München bildet ...... Es ist schwer, den innerlichen Hergang dieser Begebenheit ganz deutlich zu machen, denn wir bekommen den geheimen Faden des Kausalitätsgewebes nur teilweise und nur von einer Seite gezeigt....... Die Hauptsache aber ist das Liebesverhältnis zwischen Wagner und Cosima von Bülow ...... Seitdem ist Wagner gänzlich und unbedingt unter ihrem Einfluß .... man kann ihn nicht mehr allein sprechen, es kommt kein Brief mehr an ihn, den sie nicht erbricht und ihm vorliest......... Allem besseren männlichen Rat entzogen, den er bei Heinrich, Hans, bei mir hätte finden können [2]), ergriff Wagner nach seiner Rückkunft von Hohenschwangau das Panier offenen Krieges gegen die Kabinettsräte, indem er in den »Neuesten Nachrichten« einen Artikel veröffentlichte, dessen Urheber zu kennen er und Frau von Bülow standhaft leugnen, während die allgemeine Überzeugung und alle Schlüsse des einfachsten Verstandes übereintreffen, daß er selber der Verfasser ist. Dieser Artikel ist die einzige Ursache, daß die Sachen auf den heutigen Stand gediehen sind....... Er, der Fremde, der Begünstigte des Königs, der Privatmann, der Künstler unternahm somit das Beginnen, in die Räder des Staatsgetriebes einzugreifen. Das hatte wenig für sich, fast alles gegen sich« ......

Man kann sehr wohl der Ansicht sein, daß die Durchführung von Wagner's — in idealster Absicht gefaßten Plänen nicht nur für die Kunst, sondern auch für das politische Leben von Nutzen gewesen wären, man kann sein Vorgehen selbst als Akt der Notwehr und aus hundert anderen Gründen begreiflich und erklärlich finden — und wird es doch den Staatsgewaltigen — welche jener Artikel der »Neuesten Nachrichten« angreift und der nach Wagner's eigener, zu später Erkenntnis »zu weit ging« oder »ungeschickt« war [3]) — nicht eben verübeln können, wenn sie nicht a tempo ihre Würden auf Wagner's Befehl niederlegten! Sie begannen vielmehr einen »Vernichtungskampf und Wagner blieb der Besiegte«, denn er war seinen Gegnern weder an Macht gewachsen, noch verstand er sich auf die Künste der diplomatischen Intriguen und Tücken, in welchen sie excellierten. —

Die objektive Geschichtsforschung wird die Berichte und Auffassung des Augen- und Ohrenzeugen Cornelius natürlich noch zu prüfen haben, und sie

1) Gl. III. 1. 138/9.

2) Bülow und Cornelius waren Wagner bei Redaktion jener mit so gutem Erfolge publizierten Erklärung vom 27. Febr. 1865 behilflich. Briefe II. 33.

3) Corn.-Br. II. 316.

entweder widerlegen oder das Kapitel »Wagner in München« in einigen Punkten retuschieren müssen.

Auch über die letzten Vorgänge und die Abreise Wagner's weiß Cornelius einiges Neue. Er war zugegen, als Wagner die verhängnisvolle Botschaft empfing, die ihn aus München verbannte: Der Meister war erregt über einen unangenehmen Besuch und beruhigte sich im Gespräch mit Cornelius. Es war Abend — Cosima saß in einem grünen Hauskleide dabei. Sie war in einem somnambulen Zustande und sprach aus dem Traum Worte — fast prophetisch — vom Postwagen, mit dem sie abreisen wollten —, da kam der Oberappelationsrat Lutz, auch einer der in dem Artikel angegriffenen Kabinettsräte mit der königlichen Botschaft, die das Ende bedeutete.

Am 10. Dezember verließ Wagner München früh um $5^3/_4$ Uhr. Cornelius war unter denen, die ihn am Bahnhofe empfingen.

»Wagner sah gespenstisch aus; bleiche verworrene Züge und das lange schlaffe Haar ganz grau schimmernd. . . . . . . Wagner sprach noch angelegentlich mit Cosima, woraus Heinrich besonders das Wort »Schweigen« unterschied. Cosima war ganz gebrochen. — Als der Waggon hinter den Pfeilern verschwand, war es wie das Zerrinnen einer Vision.« —

Es sind Bilder von dramatischer Lebendigkeit, die uns Cornelius von den Ereignissen der Zeit entwirft; trotz ihrer Kürze anschaulicher durch die unwillkürliche Kunst seiner Darstellung als weitläufige Schilderungen. Neben Wagner tritt Cosima besonders scharf charakterisiert hervor. Freilich ist das Porträt, das Cornelius von ihr gibt, nicht durchaus schmeichelhaft. Ihr Verhältnis zu Wagner wird oft berührt. Cornelius sieht es mit tragischer Notwendigkeit sich entwickeln, er freut sich des Glückes, das Wagner gefunden — allein er sieht auch den Schatten, das Schicksal Hans von Bülow's, »dessen edle Haltung ihn immer wieder erschüttert«. Anfangs hatte Cornelius die geniale außergewöhnliche Frau verehrt und bewundert, bald aber wichen diese Empfindungen einer gewissen Antipathie, und das ist zu berücksichtigen. Die Eifersucht des Freundes gegen die Frau, welche alle Liebe des Mannes für sich gewonnen und den Freunden zu wenig läßt, mag hier, wie oft, mitgewirkt haben. Jedenfalls finden wir die auch sonst — z. B. von Tausig und dem so arg an die Wand gedrückten Weißheimer aufgestellten Behauptungen von einer allzu großen Beeinflussung Wagner's durch Cosima auch bei Cornelius. Er spricht von dem feindlichen Geist, der zwischen dem Meister und seinen Freunden steht und schiebt die Schuld von Wagner's verändertem Verhalten ihrem Einflusse zu. Wie gesagt — vielleicht mit Unrecht! — Doch hatten die Jünger wohl Ursache über die Art des Verkehrs verstimmt zu sein. Wir lesen von der »Gnadenatmosphäre«, die am »Hofe« Wagner's herrschte. Ja, Cornelius entnimmt aus den Mienen des Kammerdieners den Grad der Ungnade, in dem er steht, als er, ein halb unfreiwilliger Tristan-Deserteur nach München zurückkehrte[1]). Das sind unerfreuliche Szenen, und sie werden nur gemildert durch den Humor, mit dem Cornelius darüber berichtet. Ganz ergötzlich ist seine Schilderung von dem Einweihungsschmaus bei dem Porges'schen Ehepaar.

»Wir mußten das Götterpaar eine Stunde pflichtschuldigst erwarten. Dann kamen sie. Wagner im Frack, Cosima in einem grauseidnen Staatskleid mit Rosabesatz . . . . . . Wagner war so in einem Clair-obscur zwischen natürlicher Herzlichkeit und Münchner Halbgott. Wir sprachen über vielerlei — auch Religion — Renan usw. Dann kam

1) Bd. II, 237.

Tausig dran. — — Cosima sagte: 'Er hat keinen Anschlag, man kann ihn nicht unter die großen Pianisten rechnen, er ist eine Karikatur von Liszt, er hat gar keine Individualität.' Das waren so die vier Hauptsätze der Bannbulle gegen Tausig. Wagner lavierte, um sich über seine Vergangenheit mit dem Geschmähten keine Blößen zu geben. — Dann wurde nun eine Kostbarkeit nach der andern aufgetragen.«

Wagner und Cosima halten die Hand über Glas und Teller. Cornelius muß »alle die wollüstigen Dinge allein hinunterwürgen«. Als dann endlich »die Halbgötter in ihrem Wagen davonrollten«, bricht die arme Hausfrau, der so wenig Ehre geschehen, in Tränen aus. Cornelius selbst erging es in ähnlicher Situation, bei Einweihung seines Heims, besser. Auch sonst wechselten die guten und bösen Tage des Verkehrs, und man merkt das frohe Aufatmen, wenn Cornelius berichten kann, gestern war es wieder gemütlich wie früher. —

Ein unerschöpflicher Reichtum an Beobachtungen und Mitteilungen steckt in diesen Briefen Cornelius', und niemand, der neueste Musikgeschichte treibt, oder im modernen Musikleben steht, sollte sich die Mühe verdrießen lassen, diese 1600 Seiten durchzunehmen. An den realistischen, nicht immer schmeichelhaften Beiträgen zur Kenntnis Wagner's wird kein objektiv Denkender Anstoß nehmen. Es hat das mit der Beurteilung seiner Werke nichts zu tun. Die Nibelungen bleiben wie sie sind, auch wenn ihr Schöpfer noch ein paar geniale Unüberlegtheiten mehr zuwege gebracht hätte. Ich möchte sogar sagen, Widerhaarigkeiten und Eigenarten gehören zu Wagner's Charakter wie die Dissonanzen in seine Werke. Beide sind großartig, staunenswert, so wie sie sind: sein Leben und sein Lebenswerk, und bedingen einander. Es ist doch absurd und gegen alle Psychologie, daß ein lammfrommer, stets tugendboldiger Heiliger den Wotan, die Liebesszene aus der Walküre, den II. Akt Tristan geschaffen haben sollte. Das Genie ist nicht gut und nicht schlecht. Es ist ein Stück Naturgewalt, die wir bewundern — selbst da, wo sie uns schreckt — und da am meisten —. Wir Armen, im Zwange der Formalität und Banalität gebrochenen und geknechteten, leben auf — auf Augenblicke wenigstens zur Natur — durch Berührung mit seiner ungebrochenen Kraft. Wer das nicht versteht, mag sich meinetwegen die süßen Geschichten vom stets braven Richardchen erzählen lassen. Wir aber wollens mit Cornelius halten. Wir brauchen uns nicht zu scheuen, die Schwächen des Königs zu erkennen, »denn wir werden ja doch immer Königlichgesinnte bleiben«.

Berlin. **Georg Münzer.**

Ein neapolitanischer Brief Simon Mayr's aus dem Jahre 1813.

Simon Mayr[1]) stand als Opernkomponist in Italien in hohem Ansehen. Während in den Jahren 1794—1807 meist nur oberitalienische Bühnen sich die Erstaufführungen seiner Werke sicherten, traten mit den Jahren 1808 und 1813 auch die Theater Roms und Neapels in die Reihe jener Bühnen ein, welche neue Opern Mayr's gern und oft auf den Spielplan setzten. Zur

1) Die musikgeschichtliche Stellung Mayr's hat zuerst H. Kretzschmar (im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1904, p. 27 ff.) in großen Zügen erörtert. Den ersten Teil einer ausführlichen Biographie wird der Verf. in diesem Jahre vorlegen.

Besprechung und Vorbereitung der Stücke reiste Mayr, der alten Sitte an den italienischen Theatern entsprechend, Ende 1807 auch nach Rom und 1813 nach Neapel. Es fiel ihm nicht leicht, sein geliebtes Bergamo, wenn auch nur auf kurze Zeit, zu verlassen und sich vorübergehend wieder mit den Theaterverhältnissen zu befassen, denen er seit 1802 aus dem Wege zu gehen bemüht war.

In der Ferne vergaß der Komponist nicht seine Familie und seine zahlreichen Freunde. Er sandte ihnen, soweit es möglich war, ausführliche Berichte und Beschreibungen. Diese sind uns leider nicht alle erhalten geblieben. Die in den Bergamasker Bibliotheken verwahrten Schriftstücke bilden wohl nur eine kleine Auslese aus den zahlreichen Reisebriefen Mayr's. Einen von diesen, den Mayr am 10. September 1813 von Neapel aus an seine Gattin Lucrezia richtete, enthält die Briefsammlung des Conte Paolo Vimercati Sozzi, die sich jetzt in zwei starken Bänden in der *biblioteca civica* in Bergamo befindet.

Dieser Brief soll nun im folgenden in einer deutschen Übersetzung[1]) mitgeteilt werden. Sein Inhalt berechtigt zu einer Veröffentlichung. Mayr zeigt sich uns hier als liebenswürdiger Erzähler. Bis ins Detail schildert er seiner Frau die Reiseeindrücke, wie es ihm im Postwagen und im Hotel erging, wie er nicht die bestellte Wohnung in Neapel bekam, welche großen Auslagen ihm die weite Reise verursachte. Interessant ist es, aus dem Briefe zu hören, welche Schwierigkeiten ein Komponist auch noch im Jahre 1813 in Neapel zu überwinden hatte, bis er endlich mit der Komposition eines Librettos betraut wurde. Mayr berührt hierbei auch die Rezitativfrage, die damals bei seinem Besuch in Neapel von der Theaterleitung aufgeworfen wurde. Das Theater S. Carlo hatte, wie diese Briefstelle zeigt, mit dem alten Secco-Rezitativ aufgeräumt. Mayr trennte sich, obwohl er auf vokalem wie instrumentalem Gebiet ein Neuerer war, nur schweren Herzens von dieser Form des Rezitativs, trug aber schließlich doch »*al uso di Francia di cui siamo di imitare tutto*« Rechnung.

Der Brief verdient auch deshalb Beachtung, weil er Streiflichter auf Mayr's reifstes Werk, die opera seria »*Medea in Corinto*« wirft.

Innigst geliebte Frau!

Ich möchte hoffen, daß die wenigen, heute Morgen an Dich gerichteten Zeilen Dir keine Besorgnis verursacht haben; daher beeile ich mich, Dir genauere Nachrichten über meine Reise zu geben, die, Gott seis gedankt, bis zum Schlusse sehr gut verlaufen ist. Freilich stellte sich bei mir Müdigkeit ein, besonders da ich auf der Reise während der Nacht die mir noch unbekannte Gegend nicht genießen konnte. Wie ich Dir schon bemerkt habe, sind wir früh 4 Uhr angekommen, und mußte ich, obwohl ich in einem guten Gasthof abgestiegen war, mit einem schlechten Zimmer und Bett vorlieb nehmen. Ich hatte Hunger oder besser gesagt ein Bedürfnis nach Speise, da ich Dienstag abends 5 Uhr von Rom abgereist war und während der Reise nur ein paar weiche Eier und etwas Brot gegessen hatte. Unglücklicherweise konnte man im Gasthof nichts bekommen, da man hier keine Speisen verabreicht. Aus Gefälligkeit brachte mir der Kellner etwas Brot und Wein, der jedoch so schlecht war, daß ich kein einziges Glas trinken konnte. Ich hielt es nun für angezeigt, zu Bett zu gehen, mehr um mich auszustrecken, als zu schlafen. Um $1/2$8 Uhr stand ich auf, lief ein wenig in Neapel herum und begab mich gegen 10 Uhr zum Impresario[2]), von dem

1) Raumrücksichten verhinderten, den Brief auch in der Originallesart mitzuteilen.
Die Redaktion

2) Domenico Barbaia.

ich hörte, daß meine Wohnung erst am 15. dieses Monats bereit stehe, wie ich in der Tat in meinem Briefe an Nozzari angeordnet hatte. Er bot mir ein Zimmer bei der Colbrand[1] an, da dort ein solches wegen der Abwesenheit ihres Vaters frei wäre. Ich suchte daher die für mich bestimmte Wohnung auf und fand sie passend; wenn nur der Preis nicht zu hoch ist. Denn ich finde, daß man hier nach Möglichkeit betrügt. Meine Reise hat eine schöne Summe verschlungen; denn ich gab von Bergamo bis Mailand über eine Sovrana[2] aus, von Mailand nach Bologna 3½ Louisdor außer den Trinkgeldern, von Bologna nach Florenz 2 Louisdor, die Trinkgelder nicht einbegriffen, von Florenz nach Rom 9 Zechinen[3] außer den Trinkgeldern für die Postillone, und von Rom nach Neapel 18 spanische Goldstücke samt den nie zu Ende gehenden Trinkgeldern, Pässen usw. Das Gepäck wurde nur an der neapolitanischen Grenze und auch da nur flüchtig untersucht. Mein Name, wie er auch immer sei, hat mir auch auf dieser Reise geholfen, und ich konnte sogar erreichen, daß ein anderer Reisewagen die Festung Capua, welche des Nachts allen Reisenden außer den Kurieren verschlossen bleibt, passieren durfte. Fast auf der ganzen Reise wurden wir von zwei Polizisten gedeckt und fanden alles in Sicherheit. Kurz vorher hatten sich ja die Briganten, welche bei Terracina, an der Grenze des römischen Staats, lagen, ergeben. Nachdem ich das Zimmer von Barbaja gemietet hatte, schleppte mich dieser auf eine Landpartie außerhalb Neapels, ungefähr eine Meile vom Vesuv entfernt, welcher zur Zeit sehr ruhig ist und nicht einmal eine Rauchwolke sehen läßt. Nach Hause zurückgekehrt, begann ich das Textbuch zu kopieren, da dieses heute Morgen dem Intendanten Herzog von Noja vorgelegt werden mußte, und arbeitete bis Mitternacht. Ich hätte sogar weitergearbeitet, wenn mir das Papier nicht ausgegangen wäre. Obwohl ich noch schläfrig war, stand ich um 7 Uhr auf und setzte meine Arbeit bis zu dem Augenblicke fort, wo ich Dir jene zwei Zeilen schrieb und auch gezwungen war, dem Romani[4] wegen einiger unerläßlicher Kleinigkeiten Winke zu geben. Unterdessen habe ich das Buch der Theaterkommission vorgelesen, die sich hierüber sehr befriedigt zeigte. Ich hoffe, daß es so auch bei der Sopraintendenza geht und ich mich bald an die Arbeit machen kann. Diese ist ziemlich schwierig, da die Oberleitung (des Theaters) sämtliche Rezitative nach der von uns in allem zum Vorbild genommenen französischen Art instrumentiert haben will.

Nachdem ich endlich mehrmals beim Herzog gewesen bin, der mir wirklich die Langeweile[5] kommen ließ, konnte man heute (am 11.) um 6 Uhr abends das Buch[6] vorlesen. Nach tausend Einwendungen wegen der Länge der Rezitative und der zu großen Zahl der Szenen — man stellte das Verlangen, daß die Handlung in einer einzigen oder höchstens zwei Szenen vor sich gehe —, erlangte man endlich unter dem Versprechen, die Abkürzungen usw. vorzunehmen, die Genehmigung. Ich muß also hier auf die Suche nach einem Dichter gehen, der die von der Sopraintendenza gewünschten Abänderungen zustande bringt, da ich diese zu meinem größten Leidwesen nicht von Herrn Romani, der abwesend ist, bekommen kann. Seine Dichtung wurde jedoch sehr gelobt. Die Stadt erwartet von mir viel; daher wächst meine Würdigung in dem Maße, als das Publikum von mir das erwartet, was ich ihm nicht

1) Isabella Colbrand, bekannte Sängerin.

2) lombardisch-venetianische Goldmünze (28,50 Mark).

3) italienischer Dukaten (9,50 Mark).

4) Felice Romani schrieb schon als Rechtskandidat unter einem Pseudonym Operntexte. Mayr, der das Talent erkannte, gewann auf ihn Einfluß. So verfaßte Romani für Mayr »La Rosa bianca e la Rosa rossa« (Genua 1813), das erste Libretto, das seinen Namen trug. Auch fernerhin arbeiteten Mayr und Romani zusammen. Seitdem Mayr den Dichter aus dem Dunkel hervorgezogen hatte, wurde auf Romani die Aufmerksamkeit weiterer Kreise gelenkt. Donizetti, Bellini, Meyerbeer u. a. komponierten seine Texte. (Vgl. hiezu Mayr's »Cenni autobiografici«, von denen eine Kopie in meinem Besitz ist, und Emilia Branca »Felice Romani«, Torino 1882, p. 23/24 und p. 115.)

5) Mayr macht hier ein Wortspiel mit dem Namen des Herzogs.

6) Es war Romani's Libretto »Medea in Corinto« (vgl. cenni autobiogr. a. a. O.).

geben kann. Gestern war ich im Theater dei Fiorentini, für das ich die opera seria schreiben muß[1]. Dort spielte der neapolitanische Buffo, von dem ich kaum einige Sätze verstanden habe. Er gefällt mir jedoch sehr gut, da er ein tüchtiger und geborener Schauspieler ist, ebenso ungezwungen als höchst charakteristisch. Wenn ich Dir, sobald ich das Geld von Barbaja erhalte, irgend eine Summe schicken wollte, wäre es gut, wenn Du mit dem Vetter sprechen würdest. Dieser möge in meinem und Deinem Namen Herrn Bertolli bitten, daß er seinen Prinzipal Herrn Luigi Cavalli benachrichtige oder besser gesagt, von diesem die Erlaubnis erhalte, daß ich in dieser Angelegenheit mich seiner Firma unter Vermittlung des Hauses Duconi bedienen kann.

Ich habe das Theater S. Carlo gesehen, einen Bau, der größer ist als jener zu Mailand. Ich weiß nicht, wie ich mich über den Raum schriftlich ausdrücken soll, da die Anschauungen und Ratschläge über ihn so verschieden sind, wie die Personen, mit denen ich hierüber spreche. Das Beste wird es sein, daß ich mich an meine gewohnte Methode halte und Dir empfehle, meiner in Deinen Gebeten zu gedenken. Möge der Herr meine Arbeit zu segnen für würdig halten, zum Besten für mich und unsere Familie. Morgen hoffe ich sicher von euch Nachrichten zu erhalten, die hinsichtlich Eures Gesundheitszustandes, wie ich im Vertrauen auf den Herrn erwarte, günstige sein mögen, damit ich den Schmerz unserer Trennung, der mir sehr das Herz bedrückt, überwinden kann. Wie geht es der Bettina; machen die Kinder[2] Dir Sorgen? Ist Paizzini zurückgekehrt und unterrichtet er den Peppo? Sage ihnen, daß ich gute Nachrichten von ihnen erwarte und daß sie gehorsam sein sollen. Gib unserer Kleinsten[3] tausend Küsse. Ich bin überzeugt, daß sie sich der besten Gesundheit erfreut, und halte es für überflüssig, daß Du sie an ihren Papa erinnerst.

Viele Grüße . . .
Giov. Simone Mayr.

Marburg. **Ludwig Schiedermair.**

On the History of the Oratorio[3].

The formulation of a comprehensive definition of an oratorio is a task passing the wit of man. Even a definition so loose and wide as almost to cease to be a definition cannot hold all the varieties to which the name has been applied. Suppose we were to define an oratorio as a sacred composition of a narrative, dramatic, and lyrical cast, written for voices and in-

---

1) Im Karneval 1814 ging denn auch in diesem Theater Mayr's neue opera seria »Elena« (Text von Andrea Leone Tottola) in Szene. Während auffallenderweise die Autobiographie diese Oper mit keinem Worte erwähnt, stellt das Textbuch (in der Bibliothek des liceo music. in Bologna) und die Partitur (in der biblioteca civica in Bergamo) diese Aufführung außer Zweifel. »Elena« ist diejenige Oper, von der Goethe das Sextett des 2. Aktes haben wollte, da diesem eine böhmische Volksmelodie zugrunde liege (s. Goethe's Brief an Zelter, datiert Jena, 20. Januar 1818).

2) Mayr scheint in Bergamo Verwandte oder Musikschüler in Pension gehabt zu haben.

3) Mayr's einziges Kind, das später den Ingeniere Massinelli heiratete. Von letzterem stammen die wertvollen Sammlungen der Bergamasker Bibliotheken. Von der merkwürdigen Testamentsklausel, durch welche die Sammlungen teilweise leider brach liegen müssen, soll später einmal die Rede sein.

3) In dem Aufsatz sind neuere deutsche Forschungen, besonders A. Schering's wichtige Beiträge »Zur Geschichte des italienischen Oratoriums im 17. Jahrhundert« (Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1903) nicht berücksichtigt. Die Redaktion.

struments, and intended for concert performance? Investigation would soon show that, whatever its adequacy may be to present-day conditions, its utter inadequacy from the historical point of view is so patent as to be indisputable. Among the works entitled oratorio are purely secular works, works acted in costume and with scenery, works from which one or more of the qualities indicated is or are absent, etc. etc. Not to go farther back, and to confine ourselves to a single master, what variety do not the oratorios of Handel present? *Semele* has a mythological subject; *Esther* and other oratorios, although not written for the stage, were repeatedly performed on it; and the best known of them, the *Messiah*, *Israel in Egypt*, and *Judas Maccabeus* illustrate strikingly the various mixtures of the narrative, dramatic and lyrical constituents. Of later works, Haydn's *Seasons* is an instance of an oratorio with a secular subject; and Rubinstein's *Paradise Lost*, *The Tower of Babel*, and *Moses* may be instanced as oratorios of the sacred-drama type. In fact, under the designation "oratorio", we meet with works which in subject-matter are biblical, hagiological, and allegorical, but also with such as are mythological, historical, and romantic; which in form range from the drama proper to and through all kinds of cantata; and which in texture exemplify the ecclesiastical plain-chant style (as in the early mysteries, miracle plays, and moralities, and to a large extent also in the later ecclesiastical Passion and other oratorios), the unaccompanied contrapuntal choral style, the instrumentally accompanied melodico-harmonic monodic style, and all the other and later developments.

Inquiries into the origin of the oratorio prove generally even more idle than inquiries into the origin of the sonata and symphony. Unless we penetrate to the true source and first beginning, to the seed-corn, to the generative mental tendency — in this case the dramatic instinct — we shall at best find roots not a root, origins not an origin, and certainly not the origin. Menestrier and others after him have gone as far back as the Crusades, and have said that the pilgrims returning from the Holy Land, from St. James of Compostella in Spain, and from other places to which pilgrimages were made, composed songs reciting the life and death of the Son of God and the mysteries of the Christian faith, and celebrating the achievements and constancy of saints and martyrs. Supposing the pilgrims to have done all this, could it be said that they were the first who did something of the sort? It is the same with the suggestion that the mediaeval mystery plays are the origin of the oratorio. Is not the Mass itself a mystery? And are not similar poetico-musical forms discoverable in the religious services and festivals of the ancients, nay are they not traceable even in the customs of the savages? The most common course of historians and others is to give the credit of the origination to St. Philip Neri (1515—95), the founder of the Congregation of the Oratory, a society one of whose main objects was the instruction of the young and uneducated. Crescimbeni says: "The Oratorio, a poetical composition, formerly a commixture of the dramatic and narrative styles, but now [about 1698] entirely a musical drama, takes its origin from St. Philip Neri, who, in his chapel [S. Maria in Vallicella at Rome], after sermons and other devotions, had hymns, psalms, and such like prayers sung by one or more voices, in order to allure young people to pious offices, and to detain them from earthly pleasure. These, in the process of time, were published at Rome, and particularly in a book printed in 1585, with the

title of Laudi Spirituali, at the instance of the Reverend Fathers of the Congregation of the Oratory; and another in 1603, entitled Laudi Spirituali by various authors, which are sung after sermons by the Fathers of the Congregation of the Oratory. Among these spiritual songs were dialogues, and these entertainments becoming more frequent, and improving every year, occasioned in the seventeenth century the invention of oratorios, so called from the place of their origin. It is not known who was the first to give them this name, not even by the Fathers of the Congregation, who have been asked about it." Before the above-mentioned collections, Giovanni Animuccia, the chief musical helper of Neri, published books of *laudi* in 1563 and 1570. In recent times it has been pointed out that as early as the fourteenth century festival plays were acted at Florence in honour of John the Baptist. These *Rappresentazioni sacre* treated of legendary subjects, scenes from the Old Testament, and episodes from the lives of the saints, intermixed with secular matter, and were performed with great scenic splendour in churches and oratories. Music appeared in them as solo-recitation, choral song, and instrumental accompaniment. *Laudi* (songs in praise of God and his saints) formed notable ingredients. Neri, a Florentine by birth, cannot but have been acquainted with this kind of devotional spectacle. Whether his recollections of them gave, as has been suggested, the impulse to his innovation must remain an open question. At any rate, when instituting in 1564 his "spiritual exercises", he dispensed with the scenic pomp and machinery, and confined himself to the dialogue form. Among the most absurd statements as to the origin of the art-form under discussion, is that Cavalieri's *Rappresentazione dell' anima e del corpo*, performed in 1600, is the first oratorio. It can only be called the first oratorio in the Florentine monodic style. The libretto had the character rather of a mediaeval morality than of a modern oratorio. The *dramatis personae* were personifications of Human Life, the World, Pleasure, the Body, Time, etc. The performance, in costume, included acting and dancing as well as singing. As to the music, the choruses are simple, the recitatives are terribly dry, and of the song-like there is hardly anything.

Although we cannot look upon either Neri's devotional exercises or Cavalieri's allegorical drama as the origin of the oratorio, both are undoubtedly important facts in its history. When the *genus* oratorio is mentioned, we think first of all of Handel's oratorios, which are indeed the greatest and grandest achievements of the kind, nay, with few exceptions, are the only ones that satisfy all requirements, and show real and vigorous vitality. In fact, when we ask what is the origin of the oratorio, we really mean what are the antecedent men and works that lead up to Handel and his works? To see clearly in this matter we must divest ourselves of the usual evolution theory. Artistic evolution is more capricious than natural evolution. There individualism plays sometimes a revolutionary and often a dominating part. Nor are the parts played by fashion and opportunism negligible. At the same time and in the same country we may have totally different forms and styles, the difference arising from the genius of the composer, and the place, occasion, audience, and performers in view. Is the work to be an integral part of a devotional church service, or is it to illustrate a saint's day, a church or college festival, or to entertain and pleasantly edify an aristocratic gathering at a palace or mansion? For all such purposes oratorios used to be written.

Giacomo Carissimi (1604—74), one of the foremost composers of his time, is also the most distinguished representative master of one type of oratorio. This type is, on the one hand, thoroughly ecclesiastical, adapted to form part of divine service; and, on the other hand, has a personage called Historicus (in Italian libretti the name is Testo, Evangelist is yet another name), to whom the narrative part is wholly or partly entrusted. Carissimi, from 1624 to the end of his days conductor at the church of the German College at Rome, S. Apollinare, wrote at least sixteen oratorios, four of which were published by Chrysander (*Jephte*, *Judicium Salomonis* (?), *Baltazar*, and *Jonas*). The words are in Latin; and the beautiful, noble music is of great simplicity, — the choruses, which form a large portion of the works, are not fugal, but melodico-harmonic and pronouncedly rhythmical; and in the recitatives and little-developed arias more restrained and less impassioned and elaborate than those in his secular cantatas. The instrumental accompaniment, to a large extent indicated by a mere unfigured thorough-bass, is for the organ or for the organ and two violins and bass. The oratorios, with Italian words, of Alessandro Stradella (c. 1645—81), for instance "San Giovanni Battista", approach the operatic form, having instrumental symphonies, impassioned and developed recitatives and arias, some of them elaborately accompanied by a *concertino* (three-solo strings) and a *concerto grosso* (four-part band), but with rare choruses, fugal or otherwise. The oratorio form of the somewhat later Neapolitan School, founded by Alessandro Scarlatti (1659—1725), is that of the contemporary opera, consisting of recitatives and arias, most of them of the *da capo* type, with perhaps a chorus at the end of the parts.

As to the evolution of the Handelian style and form, it is best illustrated by the early works of Handel himself. They show quite distinctly two musical styles and forms that influenced the master. In Italy he wrote two oratorios — *La Resurrezione* and *Il Trionfo del Tempo e della Verità* (both in 1708); they are exact reproductions of the operatic Italian pattern, the former with two choruses, the latter with none. In Germany he wrote two Passion Oratorios, one in 1704 and another in 1716, in which, as in their prototype or types, also followed by J. S. Bach, the chorus has a large share. But to make the achievement of the Handelian Oratorio possible, much more was required than these two influences — first, the master's powerful, manly serious, and religious individuality, and further the influence of the character of the English people, as manifested in their political, religious, and social life, in their literature, and in their music. Henry Purcell, as well as Italian and German masters, aided in the building up of the grand personality of Handel and its sublimest outcome, his oratorios. In the structure of his oratorios Handel follows in the main the lines of the operatic Neapolitan Oratorio, with two important exceptions however — an immense extension of the choral element, and the infusion of a spirit previously unheard and undreamt of. Indeed, Handel's eminence does not arise from the novelty of his ideas, forms, and style, but from their justness, force and beauty. He shines above all as the great assimilator, harmoniser, perfecter, and realiser.

Edinburgh. **F. Niecks.**

Zum fünfzigjährigen Bestehen des Kgl. Konservatoriums in Dresden.

Im vorigen Heft sind von den beim fünfzigjährigen Bestehen des Dresdener Konservatoriums veranstalteten Festlichkeiten die ersten bereits erwähnt und besprochen worden. Am 22. Januar folgte ein Konzert in der Kreuzkirche, in dem ausschließlich Werke von Bach zur Aufführung kommen sollten und auch bis auf eine Nummer gekommen sind, da Frau Erika Wedekind, die auch eine Schülerin des Konservatoriums gewesen ist, in letzter Stunde abgesagt, und die für sie eingetretene Sängerin kein Stück von Bach in Bereitschaft hatte. Sie blieb mit einer Arie von Händel wenigstens im Rahmen des Programms. Den Schluß des Festes bildete am 25. Januar eine theatralische Aufführung im Residenztheater zum Besten des Schauspiel-Freistellenfonds. Zunächst wurden gegeben »Die Geschwister« von Goethe und »Badekuren« von Puttlitz. Dann leitete eine von Frau Stadler, einer Lehrerin der Anstalt, gedichteter Prolog zu dem Schluß der Aufführung über, der als eine Huldigung für Mozart gedacht war, indem man seinen »Schauspieldirektor« gab. Um das Zustandekommen dieser ganzen Veranstaltung hatte sich Herr Hofschauspieler Starcke in hervorragender Weise verdient gemacht, und das Orchester heimste mit der unter der Leitung des Hofkapellmeisters Kutschbach reizend gespielten Ouvertüre zu dem Mozart'schen Werkchen noch einen besonderen Erfolg ein.

Bei einem Rückblick auf die Geschichte des Königlichen Konservatoriums während der fünfzig Jahre seines Bestehens muß es auffallen, daß es sich in ganz anderer Weise entwickelt hat, als eine solche Anstalt für Dresden ursprünglich gedacht worden war. Der ideale Zweck hat sich vielfach durch die überwiegenden geschäftlichen Interessen müssen in den Hintergrund drängen lassen. Schon vor beinahe hundert Jahren trat der einflußreiche und für das Kunstleben der sächsischen Residenz begeisterte Kapellmeister, Francesco Morlacchi, mit dem Plan zur Gründung einer »musikalischen Bildungsanstalt« oder, wie es in seiner Eingabe an das damals in Dresden befindliche russische Generalgouvernement lautete, eines »*Conservatorio e liceo musicale*« hervor. Er hatte eine Staatsanstalt im Auge, »die nicht nur das Interesse der Kunst befördern, sondern auch die Annehmlichkeiten der Stadt und ihren Reiz für Fremde vermehren und zugleich in der Folge bey den Kosten der musikalischen Kapelle und der Oper bedeutende Ersparnisse gewähren würde«, indem durch das Konservatorium tüchtige Kräfte für jene beiden Institute herangebildet werden könnten. Die Geldfrage machte einen Strich durch diese schöne Rechnung. Einige Jahrzehnte später trat Richard Wagner einem ähnlichen, aber viel kühneren und auf breiterem Hintergrunde ruhenden Gedanken näher. Er verkündete in seinem »Entwurf zur Organisation eines deutschen National-Theaters« nichts anderes als die Umwälzung des ganzen Theater- und Musiklebens von Grund aus, und zwar nicht des damaligen nur allein, sondern auch des heutigen; denn, wenn wir in die Tiefe blicken und unsere Augen nicht an dem glanzvollen und oft blendenden Äußeren haften lassen, so sind viele Dinge heute noch genau so organisationsbedürftig, wenigstens im Wagnerschen Sinne, wie damals. Wagner wollte das Theater dem Hofe entziehen und dem Kultusministerium unterstellen, damit es keine andere Aufgabe zu erfüllen brauche, als auf die Veredelung des Geschmackes und der Sitten zu wirken, eine Aufgabe, die schon Kaiser Joseph II. als eine hohe und schöne vorgeschwebt hatte. »Die Verantwortlichkeit für stete Aufrechterhaltung dieses Grundsatzes soll daher der Minister übernehmen; — in der Gewalt des Ministers kann diese Verantwortlichkeit aber nur dann liegen, wenn er in die Organisatation des Theaters die volle, freie Beteiligung der freien und sittlichen Kräfte der Nation einschließt, so daß er wiederum die Nation sich für sich selbst verantwortlich macht.« Von diesem hohen Gesichtspunkte aus entrollt Wagner nun ein Bild von dem Nationaltheater, das, allen persönlichen Zufälligkeiten und Interessen entrissen, ein rein künst-

lerisches Institut werden soll. Es ist bekannt, wieviel Umwandlungen sein Gedanke später noch erfahren, und wie lange es gedauert hat, bis er ihn unabhängig von allen Intendanten, Ministern und Geheimen Kabinetten auf dem Hügel in Baireuth zum Ruhme der deutschen Kunst verwirklichen konnte. Für unseren Zweck soll an dieser Stelle nur darauf hingewiesen werden, daß in dem genannten »Entwurfe« auch schon der Plan für eine Musikschule im Anschluß an das »Nationale Orchester« enthalten war. Man hatte kurz vorher in Leipzig, auf Grund eines Legates eines dortigen Bürgers, ein Konservatorium errichtet. »Dies Leipziger Institut kann zu erfreulicher Blüte und zu wahrhaftem Nutzen für das ganze Land nur dann gedeihen, wenn es nach Dresden übergesiedelt und dem bedeutendsten Musikinstitute des Landes, der Kapelle, einverleibt ist.« Wagner wollte, um der Zersplitterung der Kräfte entgegenzuarbeiten, Leipzig als Mittelpunkt wissenschaftlicher Bildung für das Land durch seine Universität, Dresden als Ausgangspunkt künstlerischer Bildung durch das mit dem Nationalinstitut für Theater und Musik in Verbindung gesetzte Konservatorium, sowie auch durch seine Akademie der bildenden Künste, angesehen und — behandelt wissen.

Die politischen Ereignisse des Jahres 1849 »hoben alle gründlichen Reformideen für längere Zeit« auf. Als Wagner später vom Minister sein Manuskript zurückerhielt, ersah er aus mehreren darin angebrachten Randbemerkungen, daß sein Entwurf in den Kreisen, denen der Minister ihn mitteilen zu müssen geglaubt hatte, mit Hohn aufgenommen worden war. In den nächsten Jahren tauchte wohl der Plan zur Gründung einer Dresdener Musikschule immer wieder auf; aber erst 1856 sollte er eine greifbare Gestalt annehmen. Ein Mann, dem wohl die universelle Bildung zur Verfolgung eines solchen Unternehmens fehlte, der aber Mut und Ausdauer genug besaß, um diesen Mangel zu ersetzen, eröffnete nach schwierigen und unermüdlichen Vorbereitungen am 1. Februar 1856 in den Räumen der Gesellschaft »Harmonie«, in denen es sich jetzt noch befindet, ein »Konservatorium für Musik«. Es war der Kammermusiker Friedrich Tröstler, der die Anstalt in durchaus künstlerischem Geiste leitete, dem aber der praktische, auf die materielle Seite der Sache gerichtete Sinn fehlte. Er konnte daher, trotzdem der König Johann und sämtliche Mitglieder des Königlichen Hauses, wie auch die höchsten Behörden des Staates und der Stadt dem Institute bedeutende Unterstützungen zuwandten, dieses doch nicht halten. Darum erwies es sich von großem Nutzen, daß Friedrich Pudor 1859 zunächst in den Mitbesitz der Anstalt trat und sie vom 1. April 1860 an allein übernahm. Er war einsichtsvoll genug, um zu erkennen, daß seine künstlerischen Fähigkeiten, obgleich sie nicht unbedeutend waren, doch nicht ausreichten, um in diesen Fragen die ganze Verantwortung zu übernehmen. Darum erwählte er den damaligen Hofkapellmeister Julius Rietz zum künstlerischen Leiter und begnügte sich mit der Ausbildung und Überwachung der allgemeinen Organisation. Dem vereinten Wirken dieser beiden ist der erfreuliche Aufschwung zu verdanken, den die Anstalt in den folgenden siebzehn Jahren genommen hat.

In noch ganz anderer Weise wurde der künstlerische Wert des Konservatoriums gefördert, als nach dem 1877 erfolgten Tode des Generalmusikdirektors Rietz Dr. Franz Wüllner sowohl die Kompositionsklasse als auch die Leitung des Chores und des Orchesters übernahm. Es ist wohl nicht nötig, den Lesern dieser Zeitschrift den Ruhm Wüllners als Chormeister noch besonders zu verkünden. Er verwirklichte wenigstens nach einer Richtung hin das Ideal, das Wagner von dem Wesen einer fruchtbringenden Lehranstalt für Musik vorgeschwebt, und das er in dem »Bericht über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule« eingehend entwickelt hat — ein Ideal, das ein solches bleiben wird, so lange in unserer Kunst der immer gefährlicher auftretende Geschäftssinn sein unheilvolles Wesen treiben darf. Ein Konservatorium hat nicht den Zweck zu erfüllen, die Welt mit meistens nur halb ausgebildeten oder oft ganz verbildeten Virtuosen zu überschwemmen, sondern ein solches Kunstinstitut soll den Stil für unsere klassischen Meisterwerke festzuhalten und in reiner Schönheit zu entwickeln streben. Dazu soll es in erster Linie die Ausbildung im Gesang fördern. Was Wagner vor vierzig Jahren in jenem Bericht gefordert hat, ist

bis auf den heutigen Tag größtenteils noch unerfüllt geblieben. »Das Modell des italienischen Gesanges, des einzig als klassisch stilistisch uns vorschwebenden, ist auf die deutsche Sprache nicht anwendbar; hier verdirbt sich die Sprache, und der Gesang wird entstellt: und das Ergebnis ist die Unfähigkeit unseres heutigen deutschen Operngesanges. Die richtige Entwicklung des Gesanges auf Grundlage der deutschen Sprache ist daher die, gewiß außerordentlich schwierige, Aufgabe, deren Lösung zunächst glücken muß«. Wohl haben sich in Deutschland einige Lehrer gefunden, die in dem von Wagner geforderten Sinne den Gesangsunterricht einer Umwandlung unterzogen haben. Auch gelangen unsere Bühnenkünstler durch die immer umfangreicher gewordene Beschäftigung gerade mit den von ihm geschaffenen Gesangsrollen dazu, diese stilgerechter und somit auf deutsche Art zu bewältigen; aber trotzdem ist noch immer der Glaube verbreitet, und das Publikum wird darin von den stets rückwärtsschauenden Schriftstellern bestärkt, daß schließlich das wahre Heil nur in jener italienischen Schule zu finden sei, die schon zu den Zeiten unserer Klassiker an der Tagesordnung gewesen ist. Dann soll man eben alles, was diese im Hinblick auf diese Schule in italienischer Sprache geschaffen haben, auch italienisch singen lassen! Wie selbst die italienischen oder auf italienische Art herangebildeten Gesangskünstler an einer einwandfreien Lösung ihrer Aufgaben scheitern, sobald sie sie mit deutschem Texte bewältigen sollen, dafür hat der so sehr gefeierte d'Andrade den sichersten Beweis geliefert.

Wenn Wüllner auch in bezug auf den eigentlichen Gesangsunterricht keine bessere Wendung hat herbeiführen können, so hat er es wenigstens im Chorgesang auf eine ganz hervorragende Weise getan. Er hat seinen Chor im wahren Sinne des Wortes — geschult. Diese Schulung hat er auf so lebendige Art durchgeführt, daß das Interesse an seinem Unterricht ein allgemeines und aufrichtiges werden mußte und wurde. Er brachte seine Chorschüler zu der Einsicht, daß die musikalische Durchbildung, und auf diese kam es ihm in erster Linie an, noch auf ganz anderen Dingen und auf der Erfüllung anderer Forderungen beruhe, als sie zur Überwindung der technischen Schwierigkeiten in irgend einem Virtuosenstück, einerlei ob ein gesangliches oder instrumentales, aufgestellt werden. So bildete er in seiner Chorschule wirkliche und ernste Musiker heran. Leider dauerte seine segensreiche Tätigkeit am Dresdener Konservatorium nur sieben Jahre: im Jahre 1884 übernahm er die Leitung des Konservatoriums in Köln und der dortigen Gürzenich-Konzerte. Eine solche ausgesprochene, in allen ihren Bestrebungen ein klares künstlerisches Ziel verfolgende Persönlichkeit ist schwer zu ersetzen.

Bei der Feier des fünfundzwanzigjährigen Bestehens erhielt 1881 die Anstalt den Titel »Königliches Konservatorium«, blieb aber weiter im Privatbesitz. An Stelle des ausgeschiedenen Wüllner trat ein »Akademischer Rat«, wie er auch heute nach verschiedenen Schwankungen noch besteht. Im Winter von 1887/88 starb der langjährige Eigentümer und opferwillige Erhalter Johann Friedrich Pudor, und die von ihm hinterlassene Erbschaft gelangte in den Besitz seines Sohnes Heinrich Pudor, der aber nur zwei Jahre lang sich an der Spitze zu halten wußte. Fortgesetzte Reibungen mit dem »Akademischen Rat« führten ihn dazu, die Anstalt an den Professor Eugen Krantz zu verkaufen. Dieser starb 1898 und hinterließ sie seinen Söhnen Johannes und Curt Krantz.

Gewiß sind schon viele vortrefflich ausgebildete Schüler aus der Anstalt hervorgegangen, die sich später zu bewährten Künstlern entwickelt haben. Die Schwierigkeit beruht jedoch darin, daß auf die Besucher der Anstalt kein Zwang, eine bestimmte Anzahl von Jahren ihr anzugehören, ausgeübt werden kann. Das Streben in unserem heutigen Kunsttreiben, so rasch als möglich mit dem viel oder wenig Gelernten Geld zu verdienen, greift natürlich auch hindernd in den ruhigen Gang einer vollen künstlerischen Ausbildung und Entwicklung ein. Das Direktorium ist verpflichtet, jedem Schüler für die in der Anstalt zugebrachte Zeit ein Zeugnis auszustellen, und das Publikum hält dies in vielen Fällen für genügend, um sein Vertrauen einem solchen in der Entwicklung stecken gebliebenen Künstler oder Kunstjünger schenken zu können. Daß dazu nur ein Reifezeugnis berechtigen würde, wie es auf

Grund sorgfältiger Prüfungen ausgestellt wird, davon weiß es meistens nichts. So geraten denn solche halbfertige Personen, ohne Schuld des Direktoriums, nur durch die Gunst des ungenügend unterrichteten Publikums, oft in einflußreiche und gewinnbringende Stellungen. Vielleicht würde dem abgeholfen werden können, wenn alle Abgangszeugnisse vom Staate aus, ohne daß diesem daraus ein Anrecht auf den Mitbesitz der Anstalt erwachsen würde, eine Genehmigung erhalten würden; dadurch könnte viel Unheil aus der Welt der musikalischen Bildung geschafft werden.

Dresden. **Eduard Reuß.**

Johann Adolf Hasse, La Conversione di Sant' Agostino.

Oratorio. Herausgegeben von Arnold Schering. Denkmäler deutscher Tonkunst. Erste Folge. Bd. 20. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1905.

Mit dieser Publikation haben die »Denkmäler« ein neues Gebiet erschlossen, soweit es sich um einen größeren Interessentenkreis handelt, das Gebiet des Solooratoriums. Zugleich wird durch sie ein Musiker allmählich ins richtige Licht gerückt, der wie kaum einer der musikalischen Ehrenrettung bedarf, Johann Adolf Hasse. Daß man ein Oratorium statt einer Oper Hasse's wählte, wird wohl dem Umstand zuzuschreiben sein, daß die italienische Oper bereits mit einem Werke belegt ist, während es mit dem Oratorium ein neues Gebiet zu erschließen galt.

Das gewöhnliche Oratorium des 18. Jahrhunderts stößt heute auf kein sonderlich williges wie vorbereitetes Publikum, noch bedeutend weniger, als es bei der neapolitanischen Solooper der Fall ist. Es ist dies zu begreifen, denn es sind verschiedene Wege zurückzulegen, um in die Nähe dieser Literatur zu kommen. Die textlichen Gründe sind dabei noch wichtiger als die musikalischen, da es jene vor allem sind, die uns die musikdramatische Literatur des 18. Jahrhunderts derartig entfremdet haben. Wir stehen hier durchaus vor einer ganz fremden Kultur und auch vor einer anderen dramaturgischen Logik. Man kann sich wohl etwa ausdenken, warum diese Literatur dem damaligen Geschlechte wert war, niemals wird es uns aber gelingen, eine wirklich innere Stellung zu ihr zu fassen. So tief im allgemeinen die deutschen Texte der Hamburger Oper unter den italienischen der Zeno-Metastasio-Periode stehen, sie liegen uns trotzdem noch näher als diese, und wenigstens in Einzelheiten kommen sie unserem Empfinden durchaus entgegen, besonders bei den wirklich aus dem Volksleben geschöpften Texten. Die italienische Dramatik des 18. Jahrhunderts entspricht aber weder unserem künstlerischen noch unserem natürlichen Empfinden, worüber man sich eben nur künstlich, auf Umwegen hinwegsetzen kann. Der Text von Hasse's hl. Augustin (von Maria Antonia Walpurga, der ältesten Tochter des Kurfürsten von Bayern) ist im ganzen nicht besser und schlechter wie hundert andere, er zeigt, wie durchaus verschieden ein moderner Mensch fühlt und insbesondere dramatisch denkt. Würde sich heute jemand vornehmen, die Bekehrung Augustins in einem dramatischen Werke zu schildern, so würde seine erste Aufgabe irgend eine Schilderung des weltlichen Augustinus sein, er würde zeigen, woraus der Held des Stückes sich losreißen will, nachdem ihn ein Ekel vor seinem Treiben erfüllt hat. Die erste Bedingung wäre jedenfalls, daß sich aus der Anlage eine fortschreitende Handlung entwickeln würde. Der

vorliegende Text fängt mit dem bereits zur Hälfte bekehrten Augustinus an, was auf sehr charakteristische Weise gesagt wird: Già lo spirto è convinto, e il core in breve cambiato ancor sarà, der Geist ist bereits überzeugt, gewonnen, es handelt sich jetzt einzig noch um das Herz. Abgesehen davon, daß diese Gegenüberstellung abstrakter Begriffe an die alten Allegorie-Rappresentationen erinnert, gibt der Dichter mit Angabe dieses Sachverhalts die dramatischen Zügel von Anfang an aus der Hand (es sind dies überhaupt die ersten Worte des Werkes) und läßt den Zuhörer in die Karten blicken, daß es für diesen absolut nichts zu tun gibt. Die Folgen dieses dramaturgischen Kardinalfehlers, der das ganze Wesen der Exposition auf den Kopf stellt, zeigen sich im Verlaufe des Stückes scharf genug: vor der eigentlichen Bekehrungsszene im zweiten Teile, deren Resultat durch höhere Macht herbeigeführt wird, stehen wir genau genommen gerade so weit, wie am Anfange des Stückes; was unterdessen geschehen war, hatte dramaturgisch weiter keinen Zweck, da es nichts als eine Variation über die gleiche Sentenz in Form dramatisierter Reden war, daß wohl Augustins Geist, nicht aber sein Herz bekehrt sei. An und für sich ist dieser Widerstreit, dieser innere Zwiespalt sicher ein guter dramatischer Vorwurf, mag er auch noch so ungeschickt und breit behandelt sein, jedenfalls mußte er für den Musiker der Mittelpunkt sein, diese Darstellung mußte das Hauptmoment des Werkes abgeben. Ist das wirklich der Fall, so kann dies zugleich der Beweis dafür sein, ob der Musiker seinen Stoff wirklich dramaturgisch geschaut, ob er wahren dramatischen Sinn hat. Die Probe stimmt bei Hasse wirklich, die Soloszene Augustins im ersten Teil repräsentiert sowohl im Rezitativ wie in der Arie (S. 36—46) weitaus das Bedeutendste des ganzen Werkes. Darauf etwas näher einzugehen, scheint mir deshalb notwendig zu sein, weil der Herausgeber des Werkes die Szene nicht nur nicht hervorhebt, sondern sie noch mit der Bemerkung versieht, daß deutlich Abzeichen des Kulissenstils sich in ihr hervordrängen (S. VIII). Daß die Szene dramaturgisch die wichtigste ist, ist ohne weiteres klar, da sie uns den Helden des Stückes allein und gerade in dem Gemütszustande vorführt, um den es sich, wie bereits ausgeführt, im ganzen Stück handelt. Man darf ruhig die Behauptung aussprechen, daß, wenn er in dieser Szene versagen würde, man an Hasse's dramatischer Begabung zweifeln dürfte. Ein Vergleich mit den anderen Arien schmerzlichen Inhalts zeigt, daß Hasse diese Szene ganz besonders bedachte. An Kummerarien ist in dem Werk ja durchaus kein Mangel, die Arien »Piangerò« (S. 13), »Sento orror« (S. 23), »Piange« (S. 77) sind aber nirgends ergreifend; ihr Inhalt deckt sich mit der Charakteristik der Musik dieser Zeit, die heftigen, realistischen Gefühlsausbrüchen aus dem Wege gehe, jedenfalls aber einen Vergleich mit den Lamentos des 17. Jahrhunderts völlig hinfällig macht. Man wird aber in der Tatsache, daß Hasse in diesen Arien keine heftigen Klagen gibt, schon etwas mehr suchen dürfen als nur Ausflüsse damaligen Musikempfindens. Die andern Personen sind an dem Schmerz Augustins nur passiv beteiligt, ihr Schmerz ist nicht aktiver Natur und im Vergleich zu den Seelenqualen Augustins gering. Hasse ist sicher so hoch einzuschätzen, daß er sich dieses Unterschiedes voll bewußt war, und darin wird man auch einen Hauptgrund dafür finden, wenn die Arien der »passiven« Personen diesen weichen Charakter erhalten haben[1]). Denn daß Hasse herben Schmerz mit Mitteln schilderte,

1) Eine Ausnahme bildet noch etwa die zweite Arie der Monica »Ah, veder« (S. 79), die einen beinahe exaltierten Charakter hat.

die über Zeit und Raum erhaben und somit jeder Zeit ohne weiteres verständlich sind, zeigt er genügend in der großen Szene des Augustinus. Nebenbei bemerkt ist die Arie die einzige im ganzen Werke, die in Moll steht. Schon hieraus zeigt sich ihre besondere Stellung an.

Voller Schönheit, Größe und feiner Züge ist schon das große, begleitete Rezitativ. Erinnert sei nur an die langsam aufstrebenden Geigenakkorde:



, die direkt das flehende Erheben der Hände zum Himmel musikalisch illustrieren und ein Beispiel dafür sind, wie Hasse aus der Szene herausarbeitet, dann an die ganz wunderbare Schilderung des trüben Innern Augustinus' auf S. 38 unten, wo die Singstimme nur die gleichen leeren Töne hervorstößt, gedrückte Harmonien in der eigenartigsten Weise wechseln, oder an den Schluß, wo Augustin sich bekehrt glaubt, die Geigen mit einem starken Motiv einsetzen, dann sich wie Himmelstrost von oben nach unten senken. Dabei bemerke man die Behandlung der Singstimme: Augustin redet nicht sicher, wirklich überzeugt, die Stimme senkt sich immer wieder in die Tiefe, in eine Lage, wo die Töne nicht siegreich klingen, das Orchester aber hat die Rolle des Zusprechers übernommen, es thront über Augustin, sucht ihm Hoffnung, Zuversicht zuzusprechen. Das sind Stellen, die in der Geschichte des begleiteten Rezitativs und damit des eigentlichen musikdramatischen Stils einen Ehrenplatz einnehmen, Stellen, wie sie auch ein Gluck niemals übertraf. Die Arie gibt nun das Empfinden des wieder in seine qualvolle Gemütsstimmung zurückgeworfenen Augustin wieder, was Hasse mit den Mitteln eines Stiles schildert, der auch vor Härten nicht zurückschreckt. Der Orchesterteil ist nicht unwesentlich, da er weitaus selbständiger ist als bei Arien gewöhnlichen Schlages. Man wird z. B. Stellen, wie sie auf S. 42, Takt 7—14 vorkommen, wo die lange Dehnung, die die an dieser Stelle übliche Koloratur vertritt (denn man kann hier von einer Koloratur nicht sprechen), mit scharfen Orchesterdissonanzen umgeben wird, zu solchen rechnen müssen, in denen der instrumentale Part sich selbständig als mächtiges Ausdrucksmittel zum stimmlichen gesellt. (Wie sorgsam Hasse gerade diese Stelle, überhaupt die ganze Arie mit Vortragszeichen versehen hat, ist vielleicht nicht ganz überflüssig zu bemerken.) Die ganze Arie ist ein Beispiel dafür, daß man hier von einer unumschränkten Herrschaft des Sologesanges nicht mehr reden kann, man merkt, wo die Entwicklung neuere, mächtige Ausdrucksmittel zu suchen beginnt. Sehr schön ist in dieser Beziehung das Orchesterzwischenspiel auf S. 44, das die beiden Teile der Arie verbindet. Der Fortissimo-Einsatz des überaus hochliegenden Orchesters, der Aufschrei eines gequälten Herzens, die unvermittelte Modulation nach *F-moll*, dann das langsame Sinken, hierauf die unruhige Sechzehntelstelle mit den Sekundendissonanzen, das ist ein so durchaus selbständiges Stück Instrumentalmusik, daß man ein wirkliches Zwischenspiel, keinen gewöhnlichen Ritornellabschluß vor sich hat. Der zweite Teil der Arie verdient eine Hervorhebung besonders wegen seiner schnellen Rückschwenkung in die Grundtonart. Hasse fängt ganz weich an, es liegt eine Rührung in den ersten Takten wie in den Arien der »passiven« Personen. Doch als ob Hasse gemerkt hätte, daß dieser Ton nicht hierher passe, schwenkt er mit plötzlichem, kräftigem Ruck wieder

in die Grundstimmung zurück, und erst die herrlichen Koloraturen, die schönsten im ganzen Werk, geben dem Teil einen weichen, doch durchaus charaktervollen, schwärmerischen Charakter.

Die Szene, weitaus das Bedeutendste des ganzen Werkes, verdient es, daß man sich näher mit ihr beschäftigt; sie ist ein großes Stück Musik, und wenn man Hasse rehabilitieren will, müssen solche Szenen ins Treffen geführt werden. Über das Werk im allgemeinen und seine historische Stellung usw. hat sich der Herausgeber, Arnold Schering in seinem Vorwort in wissenschaftlicher Form geäußert und manche wertvollen Aufschlüsse über Hassesche Kompositionspraxis gebracht. Die deutsche Übersetzung ist besonders ihrer Treue wegen lobend hervorzuheben. Die Aussetzung des Generalbasses ist sehr geschickt und entbehrt auch in den Rezitativen der Beweglichkeit nicht.

Leipzig. **Alfred Heuß.**

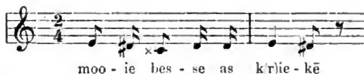
Preisaufgabe

der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis.

»An einer der vielen Stellen, wo Bilderdijk seiner Sehnsucht nach dem Tode Ausdruck verleiht, sagt er einmal, er möchte im stillen Grabe liegen, um das Straßengeschrei im Haag nicht mehr zu hören. Ich bin nicht musikalisch genug, um entscheiden zu können, ob die Ausrufe der Hauptstadt sich von denen der Residenzstadt an Wohllaut vorteilhaft unterscheiden; aber ich habe meinerseits die Amsterdamer Straßenrufe ganz gern und verstehe nicht recht, wie die Schwingen der Phantasie unseres ersten Dichters unter der Einwirkung des Gehörs so erlahmen konnten.« Geht aus dieser Betrachtung, mit der Potgieter seine *Blauw bes* (1845) einleitet, nicht deutlich hervor, wie er selbst, und in entgegengesetztem Sinne Bilderdijk, für die Musik empfänglich waren, die aus den Straßenrufen uns entgegenklingt? In der Tat haben diese nicht allein Wert für die Erforschung des volkstümlichen Lebens, sondern ebenso sehr auch für die Musikwissenschaft, weil in ihnen manchmal gewisse ältere melodische Begriffe volkstümlich weiter zu leben scheinen. So konnte man am 9. Juli 1905 auf dem Blauwburgwal in Amsterdam ausrufen hören — die Worte waren nicht zu verstehen —:



mit nicht erhöhter Septime (c′ statt cis′). Ein paar Tage danach erklang in demselben Viertel der Ruf:



Die Straßenrufe sind nicht nur wissenschaftlich von Belang, sie haben auch künstlerischen Wert. An Clem. Jannequin's vierstimmigen *Les cris de Paris* (*Collectio operum musicorum batavorum saeculi* XVI. ed. Franc. Commer, tom. XII p. 1) und an den Genter dreistimmigen *Roep van de strate* [18. Jahrh.] (Snellaert, *Oude en nieuwe leidjes*, 2. Aufl., Gent 1864,

S. 142) sehen wir deutlich, daß die Komponisten früherer Zeit den Straßenrufen eine mehr als flüchtige Aufmerksamkeit schenkten. Ein ähnliches Beispiel modernster Zeit ist Gustave Charpentier's *Louise* (1900), wo mit raffiniertester Orchesterbegleitung die Straßenrufe von der Butte Montmartre realistisch kopiert werden.

In den Niederlanden ist zur Aufzeichnung solcher Straßenrufe noch nichts getan worden. Die *Vereeniging v. N.-N. M.* stellt deshalb zur Ausfüllung dieser Lücke folgende Preisaufgabe:

> Es wird die Aufzeichnung der Straßenrufe von einer oder mehreren niederländischen Städten gewünscht. Die Musik soll so genau als möglich hinsichtlich Tonhöhe, Tonart und Rhythmus notiert und der dazu gehörige Text am liebsten in der Klangschrift mitgeteilt werden, wie sie von der *Vereeniging tot onderzoek van tal en volksleven* als Norm aufgestellt ist (*Driemaandelijksche bladen*, IIIe *jaargang* no. 1/2).

Jury: Ant. Averkamp, Amsterdam.
Dr. G. J. Boekenoogen, Leiden.
J. W. Enschedé, Amsterdam.

Bedingungen: Die Antworten, holländisch, französisch, englisch oder deutsch abgefaßt, mit Schreibmaschine oder von anderer als des Autors Hand geschrieben, müssen portofrei bis zum 1. Mai 1907 bei dem Sekretär der V. v. N.-N. M., Herrn J. W. Enschedé, Heerengracht 68, Amsterdam, eintreffen. Die Arbeiten dürfen nur mit einem Motto versehen sein; ein mit gleichem Motto versehener geschlossener Brief enthält den Namen und die Adresse des Verfassers. Sämtliche eingegangene Arbeiten bleiben auch hinsichtlich des Autorrechtes Eigentum der Vereeniging.

Für die beste Lösung der Preisaufgabe ist ein Preis von **100 holl. Gulden** ausgesetzt und unmittelbar nach Zuerkennung des Preises auszuzahlen. Wird eine Antwort wohl des Preises würdig, aber in Nebendingen seitens der Jury einer Verbesserung bedürftig erachtet, so wird der Preis erst gezahlt, nachdem diese in der gewünschten Weise erfolgt ist. Die Vereeniging hält sich nicht für verpflichtet, einer Arbeit den Preis zu erteilen, die wohl relativ die beste unter den eingelaufenen ist, indessen in der Hauptsache den gestellten Anforderungen nicht genügt.

Die Vereeniging behält sich vor, die preisgekrönte Antwort ganz oder zum Teil für sich allein oder in Gemeinschaft mit anderen Lösungen im Druck herauszugeben.

Musikberichte.

Berlin. Oper. An Kaisers Geburtstag erlebte »Der lange Kerl, ein lustiges Spiel«, Dichtung und Musik von Victor von Woikowsky-Biedau im Königl. Opernhause seine Uraufführung. Das Libretto ist nicht übel: im Mittelpunkt der etwas zu sehr ausgesponnenen Handlung steht der am Hofe Friedrich Wilhelms III. als Hofnarr behandelte Rat Gundling; er will die stramme Dörte, eines Krugwirts Tochter, mit einem »langen Kerl« verheiraten, während der Schulmeister, der Dörte selbst haben will, an deren Stelle die alte Botenfrau treten läßt, die auch wirklich mit dem »langen Kerl« verheiratet worden wäre, wenn nicht Gundling zur rechten Zeit dies verhindert und Dörte zur Stelle geschafft hätte. Wenig Gutes ist von der Musik zu sagen: sie ist langweilig und unselbständig in der Erfindung, (zahlreiche

Meistersinger-Zitate). In der Satztechnik hapert es bei dem Komponisten, der durchaus nicht ohne Talent ist, ebenfalls. In der zweiten von der Kritik besuchten Vorstellung erwärmte sich das Publikum in keiner Weise; nur im zweiten Akte erregte das Auftreten des »langen Kerls«, der von dem Flügelmanne des Potsdamer Leibregiments dargestellt wurde, sein »Zu Befehl«, seine Zärtlichkeit zu dem ihm gegenüber recht zierlich erscheinenden Fräulein Destinn große Heiterkeit: das ungleiche Paar mußte einige Male vor dem Vorhang erscheinen.

Im Theater des Westens ist die Reihe der Aufführungen von Eysler's »Schützenliesel« (schon 50) durch die Aufführung der bis dahin nur in Hermannstadt und Klagenfurt aufgeführten sogen. Volksoper »Der Herr der Hann«, Text und Musik von Hermann Kirchner unterbrochen worden. Der merkwürdige Titel bezeichnet den Richter eines der alten germanischen Hundertschaft entsprechenden Ortsbezirks in Siebenbürgen. Die Handlung spielt im Jahre 1700. Der als Musikdirektor in Hermannstadt wirkende Dichter wollte ein kulturhistorisches Bild von dem Leben der Siebenbürgener Sachsen der damaligen Zeit geben und hat dazu zahlreiche Szenen und Situationen aus bekannten Opern und Theaterstücken benutzt; ich nenne nur den »Richter von Zalamea«, »Carmen«, den »Zigeunerbaron«, die »verkaufte Braut« und die »Meistersinger«; aus letzteren ist der Schluß des zweiten Akts (zweimaliges Erscheinen des Nachtwächters, Prügelszene, Mondscheinnacht) direkt entlehnt. Im allgemeinen ist das Libretto recht harmlos. Natürlich bekommt der brave arme Knecht Hans am Schluß die Tochter des reichen »Herrn der Hann« zur Frau, nachdem er sich von den Lockungen einer Zigeunerin freigemacht und der Tölpel, der nach dem Wunsch der Eltern das Mädchen heiraten soll, beseitigt ist. Auch in musikalischer Hinsicht hat Herr Kirchner stark nach berühmten Mustern gearbeitet, aber er verfügt wenigstens nebenbei über eine reiche melodische, wenn auch nicht immer noble Erfindungsgabe; seine Stärke sind sentimentale Lieder, aber auch flotte Operettenmelodien fallen ihm ein. Die Volksszenen, namentlich die Tänze sind ihm gut gelungen. Seine durchaus stillose Musik hat übrigens den Vorzug, hübsch instrumentiert zu sein. Dem Abonnentenpublikum des Theater des Westens hat »der Herr der Hann« entschieden gefallen.

Die Komische Oper hat mit Donizettis »Don Pasquale« in der Bierbaum-Kleefeldschen Bearbeitung einen hübschen Erfolg erzielt, der, abgesehen von den schönen Bühnenbildern Karl Walsers durch die gelungene musikalische und darstellerische Wiedergabe verdient war; Ludwig Mantler war in der Titelrolle urkomisch, reizend (wenn auch zu operettenhaft) Fräulein Hedwig Kauffmann-Francillo als Norina.

Wilh. Altmann.

München. Von neuen Orchesterwerken hörten wir neben Sibelius' etwas inhaltsarmer Tondichtung »Finlandia« und Enna's gar zu äußerlicher Ouvertüre zu »Kleopatra« des Münchner Komponisten Walter Lampe's »Tragisches Tongedicht«, das bei vornehmen Intentionen infolge seines spröden Kolorits nicht recht zu wirken vermochte und auch in der Erfindung gar zu deutlich Brahms'sche Wege wandelt. Weit interessanter ist des gleichen Autors Serenade für 15 Bläser, die von der Frankfurter Tonkünstlerversammlung her ja allgemein bekannt ist. Eine »Humoreske« des Opernkomponisten Karl v. Kaskel zeigt bei gefälliger Faktur eine gewisse anspruchslose Heiterkeit, die nur mit einer allzu großen Dosis Pathos gemischt ist. Ungleich bedeutsamer als alle diese Werke ist die ergreifende Sinfonie »Das Leben ein Traum« von Klose, die Mottl nun schon zum zweiten Male spielen ließ und die wiederum einen außerordentlich starken künstlerischen Eindruck auslöste, sowie Pfitzner's Ouvertüre zu Kleist's »Kätchen von Heilbronn«, die, allerdings gar zu rhapsodisch angelegt, die romantische Stimmung mit Glück unter Verwendung eines mäßig großen Orchesterapparates vorbereitet. Auf dem Gebiet der Kammermusik gab es drei sehr ungleichwertige Violinsonaten, deren bedeutendste zweifellos die neue Sonate Op. 84 in Fis-moll von Reger ist. Eingänglicher wie ihre angeblich in C-dur stehende Schwester, zeichnet sie sich besonders durch eine glänzende Schlußfuge aus, in der Reger's kombinatorische Phantasie ihr adäquates Feld findet. Weniger kann ich mich mit dem ersten Satze, der auf ein meinem Empfinden nach zu unnatürlich harmoni-

siertes Thema aufgebaut ist und mit dem zweiten, gar zu sehr im Salongeschmack gehaltenen Satze befreunden. Tüchtige ehrliche Arbeit und liebenswürdige Erfindung steckt in Anton Beer-Walbrunn's neuer Sonate Op. 30, während eine Sonate von dem Wiener Robert Gound etwas trivial in der Erfindung und billig in der Arbeit erschien. Ein neuer, in München lebender Lyriker, Otto Vrieslander, wurde von Ludwig Wüllner eingeführt und erwies sich in mehreren Gesängen nach Gedichten aus des »Knaben Wunderhorn« als aussichtsreiches Talent, dem freilich Studien in der Satztechnik noch vonnöten wären. Seine Kompositionen nach modernen Dichtungen machten dagegen einen künstlerisch minderwertigen Eindruck. Das 2. Konzert der deutschen Vereinigung für alte Musik, die bekanntlich auf Originalinstrumenten musiziert, brachte die Sonate Op. 1, Nr. 5 für Violine, Gambe und Kontinuo von Buxtehude, die Sonate in D-dur für Viola d'amore und Cembalo von F. W. Rust, die Sonate in F-dur für Violine und Fortepiano von Haydn und schließlich das Trio in B-dur Op. 1, Nr. 5 von Joh. Stamitz neben einigen Liedern und dem Gesange »Ihr Gedanken« für Sopran, 2 Violinen und Cembalo von Erlebach.

E. Istel.

Stuttgart. Im sechsten Abonnementkonzert der Kgl. Hofkapelle, am 18. Januar, lernten wir die mit lebhafter Spannung erwartete, seit ihrer Uraufführung in Essen mit wechselvollem Geschick durch die großen Konzertsäle gegangene »Sinfonietta« in *A-dur* von Max Reger kennen. Das Werk ist schon zur Genüge besprochen und analysiert worden, deshalb dürfte vor allem interessieren, daß es hier die Stätte für einen unbestrittenen Erfolg gefunden hat. Zwar finden sich in diesem ersten größeren Orchesterwerk Reger's wieder verblüffende Harmonien und Modulationen und eine zuweilen bis an die Grenze der Möglichkeit gehende Polyphonie, anderseits aber auch, wie vor allem im Larghetto, eine herrliche Gefühls- und Gedankentiefe, die dem Komponisten noch von vielen Seiten abgestritten wird. Bei einigermaßen sorgfältigem Studium der Partitur findet man einen durchaus formklaren, der klassischen Sinfonie entsprechenden Aufbau der Themen, der allerdings manchmal infolge der wohl auf seiner eminenten Tonsatztechnik beruhenden Neigung des Komponisten zu übertrieben kunstvollem Tongewebe bei erstmaligem Hören verborgen bleibt. Die Aufführung stellt an Orchester und Dirigent gewaltige Anforderungen und, wie sich zu wiederholten Malen gezeigt hat, liegt das Schicksal des Werkes zum großen Teile in den Händen des Kapellmeisters. Pohlig hat es verstanden, die Sätze in prächtiger Plastik herauszuarbeiten und uns die zuweilen versteckten Schönheiten derselben zu enthüllen. Nur das etwas wilde Gewirre des Finalsatzes wollte sich nicht recht zerlegen, wogegen das geradezu wundervolle Larghetto mit der obligaten Solovioline tiefen Eindruck hinterließ und dem Komponisten, wie dem sich der Sache so verdienstvoll hingebenden Dirigenten echt gemeinte Huldigungen eintrug. Otto Buchner.

Vorlesungen über Musik.

Amsterdam. J. Hartog an der Mozartfeier der Universität und des Konservatoriums über Mozart. In der Freimaurerloge: Mozart in seinen Beziehungen zur Freimaurerei. Ferner: Mozart in seiner Bedeutung für die Gegenwart.

Berlin. Dr. L. Schmidt in der Mozartfeier der »Neuen freien Volksbühne« über Mozart.

Prof. Dr. C. Krebs in der öffentlichen Sitzung der kgl. Akademie der Künste über Mozart.

Prof. Dr. H. Kretzschmar in der »Vereinigung für staatswissenschaftliche Fortbildung«: Mozart's Stellung in der Oper.

Elberfeld. Dr. M. Burckhardt in der »Liedertafel«: Mozarts Leben und Werke.

Leipzig. Kantor Röthig im »Verein christlicher junger Männer«: Das deutsche Kirchenlied.

Dr. G. Henning seinen Wandervortrag: Parsifal.

München. P. Rabe: Beethoven und seine neun Sinfonien.

Paris. L. Lalois im »Cercle des étudiants catholiques«: Die Musik des fernen Ostens (China, Japan, Java).

Rom. Dr. F. Spiro im »deutschen Kunstverein«: Die Bedeutung Mozart's für die moderne Musik.

Wien. Prof. Dr. G. Adler zur Eröffnung der akademischen Mozartfeier des musikhistorischen Seminars und des Orchestervereins über Mozart.

Notizen.

Berlin. Der dritte Musikpädagogische Kongreß tagt unter dem Vorsitz Professor Xaver Scharwenka's vom 9. bis 11. April d. J. zu Berlin. Die Sitzungen finden im Reichstagsgebäude vormittags 10 Uhr und nachmittags 4 Uhr statt. Auf der Tagesordnung stehen: 1. Tag: Referate des Vorstandes und der Kommissionen, allgemeine musikpädagogische Fragen, Reformvorschläge mit anschließenden Diskussionen usw. 2. Tag: Zwei Vorträge über das Thema: »Die Musik in ihrer kulturellen Bedeutung«, a) in der Vergangenheit, b) in der Gegenwart, mit anschließender Diskussion. 3. Tag: »Die Reform auf dem Gebiete des Schulgesanges«. Referat der Kommissionen, Petition und Begründung, ferner eine Reihe Vorträge auf speziellem Gebiete mit Vorführung von Lehrmitteln. Die Nachmittage sind zu Kommissionssitzungen bestimmt, in denen die noch schwebenden Fragen bezüglich einer einheitlichen Ausgestaltung der Seminare, der Ausbildung durch Privatlehrer, der Prüfungen und Zeugnisse zur Beratung kommen. Anmeldungen zur Teilnahme am Kongreß werden schon jetzt entgegengenommen; sie sind an die Geschäftsstelle des Musikpäd.-Verbandes, Berlin W. 60, Ansbacherstr. 57, zu richten, die genaue Tagesordnung und die Teilnehmerkarten kommen Mitte März zum Versand.

London. — It has been asked why music illustrating evil passions is always chromatic? Why is *pure love allied with whole tones*, and sensualism with semi-tones? The question has doubtless occurred to many. One of the finest examples of the expression of purity in music is "Angels ever bright and fair", from Handel's "Theodora", and one of the most intense expressions of alluring seductiveness is Delilah's song, "My heart responds to thy voice", from Saint-Saëns's "Samson". The melody of the former mounts the scale by clearly defined intervals, more or less wide; the refrain of the latter is practically a descending chromatic scale. In the accompaniment to the former the harmonies are as simple as the dress of a Quakeress, while the instrumentation to the latter chromatic passages may be said to swarm over the melody after the manner of bees over a honey-pot. These two songs may be taken as typical of the statement of case of good and evil in music. They could of course be multiplied; but when one begins to do this the subject assumes a different aspect, and it becomes apparent that the thesis is wrong, and that the use of semitones and chromatic harmonisation is not confined to, nor indeed peculiar to the expression of evil, but is common to the endeavour to express subtleties of emotion. Evil being closely allied to, and generally employing, craft in its endeavour to gain its ends, it is nearly always associated with chromatic harmonies; but this is only a consequence arising from the ways of wickedness and deceit being for the most part the direct opposite to boldness and clearness, and not because there is an inherent relationship between small intervals of the scale and reprehensible procedures. Goodness is only another word for truth, and truth is simple and direct in its purpose. Consequently it is best expressed by music of simple character. It is in this directness and simplicity of expression that lies the charm of the famous airs in Handel's "Messiah". The ascent

from the fifth to the key-note of the scale accompanying the two first words of "I know that my Redeemer liveth" accentuate in the most emphatic and simple manner the declaration of confidence; but in the church scene in Gounod's "Faust" Mephistopheles suggests torturing doubts to Marguerite in intervals almost equally bold, because he deems himself sure of his victim and feels confident of his power. On the other hand, Wolfram's love for Elizabeth in Wagner's "Tannhäuser" is as pure and chivalrous as a man's can be, but the very wealth of its tenderness makes it complex in character, and his song "O Star of Eve", which gives it expression employs chromatic intervals. Music indeed is as a pool of calm water which reflects that which is above it, be the image beautiful or ugly, while remaining pure itself. All this tends to prove how indefinite is music when dealing with specific mental phases. It must be admitted on the other hand that the power of music in that direction has greatly increased of late years. The greater part of this capacity is dependent on the employment of conventional musical phrases and particular modes of scoring. Certain styles of melody are now closely allied to particular mental states. We are no longer content to divide our music into two divisions, sad or gay, as did our forefathers. We subdivide the sad into numberless degrees of melancholy, and likewise gladness into various moods of happiness, and the modern composer can certainly convey to his cultured listeners a sense of serenity of mind as distinguished from gaiety, dignified assurance, and exuberance. Our distinctive use of timbre and contrasts of tone-colour also contribute to definiteness of expression.

In the days of "the Virgin Queen" a gentleman's education was considered to have been neglected if he could not sing at sight his part in a madrigal, glee, or round, or serenade his mistress beneath her casement. Now, the men of "the spacious times of great Elizabeth" were good fighters, and were quick to resent insult at the sword's point. How comes it then that two hundred years later it was thought *effeminate for a man to possess musical skill?* This is a question to which there are many answers, for the solution of the riddle is to be found in many contributing causes. The most potent perhaps is that in the days of Good Queen Bess the music was home-made, but that in the eigtheenth century it was imported. It is not implied by this that the music of Germany, Italy, and France was effeminate; but, speaking generally, the excitable manners, habits, and personal appearance of its male exponents in this country were not calculated to raise the art in estimation as being a manly pursuit. Moreover the "new music", which replaced the independent part-writing by an accompanied melody, was of an emotional character far removed from the sturdy strength and outspoken speech of the Elizabethan age; and while our folk were captivated by its sensuous softness and amorous significance, accentuated by the delivery of long-haired and wild-looking foreigners, fathers did not think it desirable that their sons should imitate these professors. It must also be remembered that travelling a hundred years ago was expensive and full of risks to life and property. The man who had been to Paris or to Berlin was regarded socially as a great traveller. Consequently all kinds of absurd prejudices existed against foreigners, and none of these helped music to be regarded as a desirable accomplishment for an English gentleman. There was another cause, and this went deep and lasted long. When Charles I was King it must be admitted that Saint Cecilia did not always keep good company. Manners were peculiar and morals were missing. Her saintship was in great request at Court, and she acquired a style that reflected much which took place there. Her punishment came with the Puritans, who uncompromisingly pronounced her to be an emissary of the Devil, and even regarded her alliance with sacred words with suspicion, only admitting her in her plainest guise in chant or "surly hymn". With the Restoration, music once again raised her head, but the stigma of shame clung to her, and the second Charles's Court did not contribute to her regeneration in the eyes of the people, who reasoned that as the greatest singers and players frequented the Court, where wickedness was rampant, therefore music was wicked, and its exponents generally were "no better than they should be". Under these conditions small wonder that anxious parents looked askance upon the musical profession, and that any musical ability in their children was regarded

with anxiety, as though it were some insidious and fell disease. Yet a third cause is to be found in music itself. As it became more expressive — that is to say more developed — it became more subtle, and in those days delicacy of detail and attention to trifles were considered womanish. Not so very long ago the man in the street was inclined to regard nicety with suspicion. "Say what you mean and have done with it" may be said to have expressed the frame of mind of the average Englishman, who had little respect for subtleties of speech, and looked upon analytical procedures as akin to deceit. Only with the enlightenment of widespread education has come discernment of the importance of detail and the realisation that the lesser dominates the greater, and that enjoyment can be greatly increased by perception of subtleties.

F. Gilbert Webb.

The following are two specimens of *Arthur Johnstone's music criticism* (see "Bücherschau"), being (A) on Bach who was his favourite composer, (B) on Beethoven's Missa Solennis:

(A) Bach represents by far the greatest stimulating influence that has ever existed in the musical world. His stupendous industry resulting in a body of first-rate work that may be reckoned among the greatest wonders of the world (it is not possible for a modern to know it all); his awe-inspiring union of very great talent with very great character; the completeness of his human nature and the absolute purity of his life and art — these things unite to make of Bach's personality something truly august, something that administers a quietus to the ordinary critical, fault-finding spirit. Glancing over the huge library of his collected works and knowing the glories that a few of them contain, one is fain to say, "There were giants in the earth in those days". Yet "giant" is scarcely the word. For the astounding sinew and sturdiness of the man were quite secondary in the composition of his character to that quality, in virtue of which he worked on throughout a long life as though in perpetual consciousness of something higher than ordinary human judgment; not waiting for full appreciation, which did not come till about a century after his death (very much as in Shakespeare's case), but perfectly realising the great ethical idea of Marcus Aurelius — the good man producing good works, just as the vine produces grapes. No greater praise can be bestowed on Handel than to say that in his very best moments he is almost worthy of Bach, as, for example, in the choral section "The Lord hath laid on Him the iniquity of us all", or in the tenor of the recitative "He looked for some to have pity on Him, but there was no man; neither found He any to comfort Him".

(B) It is, beyond question, the most austere of all musical works — a product of Beethoven's quite inexorable mood. At the period when it was written the composer had become a sort of suffering Prometheus. Even apart from his deafness, it is wonderful that Beethoven's persistent ill-fortune, his isolated and unhappy life, should not have discouraged him and checked the flow of his creative energy. But that the mightiest of his compositions should have been produced when he was stone-deaf — that is surely one of the most perfectly amazing among well-authenticated facts! So far as we know, there never was any other case in which deafness failed to cut a person off altogether from the world of music. With Beethoven it only brought a gradual change of style. As the charm that music has for the ear faded away he became more and more absorbed, aloof, austere, and spiritual. The warm human feeling of his middle-period compositions gave way to a style of such unearthly grandeur and sublimity as are oppressive to ordinary mortals. Of that unearthly grandeur there is no more typical example than the Missa Solennis. Not only in regard to the composition but even in regard to a performance the ordinary language of criticism is at fault. Who ever heard of a "satisfactory" performance of the Missa Solennis? A spirit of sacrifice is demanded of the performers; for the music is written from beginning to end with an utter want of consideration for the weaknesses and limitations of the human voice. Of course that would be intolerable in an ordinary composer. Handel's combination of German structural solidity with Italian courtesy, sense of style, and delight in rich vocal rhetoric is the ideal thing. By comparison with the reasonable and tactful Handel, Beethoven is a kind of monster, from the singer's point of view, but a monster of such genius that his terrible requirements must occasionally be met. The quartet was best in the astonishing "Dona nobis pacem" section, where the composer seems to represent humanity as endeavouring to take the Kingdom of Heaven by violence, protesting against all the oppression that is done under the sun, and sending up to the throne of God so instant a clamour for the gift of peace as may be heard amid the very din of strife. For that prayer for peace sounds against the sullen rolling of drums and menacing clangour of trumpets, the voices having now a mighty unanimity, now the wail of this or that forlorn victim. One looks in vain through

the temple of musical art for anything to match that tremendous conception marking the final phrase of the "Missa Solennis".

A correspondent has written as follows to the "Glasgow Herald" regarding *the Macgregor ancestors of Edvard Grieg,* who is about to make concerts in London on 17th and 24th May next: —

It is very generally known that the great Norwegian composer is of Scottish descent, but few perhaps are aware that his ancestors belonged to the unfortunate Clan Macgregor, In 1611 James VI., driven to despair by the deeds of violence and turbulence of this clan, gave orders to the Earl of Athole that the most troublesome amongst them should be driven down from the mountains of Perthshire and forcibly "planted" in the towns and villages along the coast of Fife, Forfarshire, and Aberdeenshire. In the above-mentioned year a certain couple, compelled under pain of death to abandon their own name of Macgregor, were settled in the village of Kennoway, in the former county, under the name of Grig. The story of the descendants of these aliens may be traced in the pages of the kirk session records of Kennoway Parish. From generation to generation they are to be found being baptised, or married, or buried — worthy farmers most of them, or small lairds, some of them elders of the Church. In course of time these Grigs, apparently dissatisfied with the startling abruptness of their assumed surname, added a finale "e", which was transferred by future members of the family to the middle of the word — thus, Grig, Grige, Greig. One of these Greigs of Kennoway, Charles by name, migrated to Inverkeithing, and was the father of the Admiral so greatly honoured by the Empress Catherine of Russia; whilst another branch of the family settled in Peterhead. One of these last, Alexander Greig, a fugitive from the gallows after the Jacobite rising of 1715, by a fortunate chance managed to escape with his spouse, Anna Mylne, in a vessel bound for Bergen in Norway. From this couple is descended the famous Edouard Grieg. The Griegs in Norway have always been able to trace their pedigree back to the Jacobite, Alexander of Peterhead, and in recent years they were much interested to learn from a Scottish minister visiting their country of the Macgregor descent, a story preserved amongst numerous Greigs, Ballingals, Russels, and others connected with the Kingdom of Fife.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik[1]).

Bellermann, Heinrich, Die Mensuralnoten und Taktzeichen des XV. u. XVI. Jahrhunderts. 2. Aufl. Lex. 8⁰, VIII u. 135 S. Berlin, G. Reimer, 1906. ℳ 8,—.

Bennecke, Wilh., Das Hoftheater in Cassel von 1814 bis zur Gegenwart. Beiträge zur Bühnengeschichte. 8⁰, V u. 208 S. m. 1 Bildnistafel. Cassel, C. Victor, 1906. ℳ 2,50.

Bischoff, Hermann, Das deutsche Lied. Bd. 16—17 von »Die Musik«. Mit 22 Vollbildern in Tonätzung und 14 Notenbeilagen. kl. 8⁰, 116 S. Berlin, Bard, Marquardt & Co., 1905. ℳ 2,50.

Die Schrift ist in ihrem ersten Teil, der Behandlung des Liedes' im 17. und 18. Jahrhundert, unbrauchbar, ein unselbständiges Exzerpt von teilweise sehr anfechtbaren Arbeiten. Sich darüber zu verbreiten, hat keinen Zweck. Interessant ist, daß auch in dieser ganz kursorisch behandelten Geschichte des früheren Liedes das Bach zugeschriebene Lied »Willst du dein Herz« wieder seinen Platz erhalten hat und mit naiven Beweisgründen die Autorschaft Bach's zu beweisen gesucht wird. Giovannini müßte doch, sagt Bischoff, alles daran gelegen gewesen sein, ein ausnahmsweise einmal besonders geratenes Werk (sic) so weit wie irgend möglich zu verbreiten! Auf festeren Boden kommt der Verfasser trotz Friedländer's Werk erst mit Schubert, wobei ihm die Aufsätze Kretzschmar's über das deutsche Lied wichtige Direktiven geben. Man findet zwar keine eigentliche Geschichte des deutschen Liedes, da es dem Verfasser nicht gegeben ist, entwicklungsgeschichtlich zu denken, sondern B. gibt in erster Linie die Eindrücke wieder, die auf ihn, als einen schaffenden Künstler, die verschiedenen Liedkomponisten gemacht haben.

Wo die Entwicklungslinie vortritt, ist sie bekannt. Daß Liszt als eigentlicher Vater des modernen Liedes angesehen wird, ist zuerst von Kretzschmar klargelegt worden. Den Anteil Wagner's hebt Bischoff sehr glücklich hervor, wobei mit Recht der Verdienste Wagner's um die theoretische Begründung der deutschen gegenüber der antiken Sprachbehandlung gedacht wird, was zum Selbständigsten und Feinsten der vielen Theorien Wagner's gehört.

Die Werturteile Bischoff's über moderne Liedkomponisten sind in ihrer Bedeutung ungleich, zu manchen hat er keine persönliche Stellung, was er auch offen sagt. Da und dort folgt man den Urteilen gern, da sie tatsächlich künstlerischen Eindrücken entspringen. Der modernsten Zeit (mit Ausnahme von Strauß und Mahler) ist nur flüchtig gedacht, man hat es auch mit einer in erster Linie beinahe kollegialen Behandlung zu tun. Eine Kritik der von den heutigen Komponisten bevorzugten Dichter und Stoffgebiete wäre am Platz gewesen, um der für die neuere Zeit durchaus brauchbaren Schrift allgemeineren Wert zu geben. A. H.

Boschot, Adolphe. La Jeunesse d'un Romantique: Hector Berlioz (1803 à 1831), d'après de nombreux documents inédits, avec trois portraits, in-18, XII-543 pages. Paris, Plon-Nourrit. 1906.

Chaque année apporte de nouvelles contributions à l'étude de la vie et des œuvres de Hector Berlioz. En décembre 1903, c'était M. Julien Tiersot, qui publiait une remarquable étude sur *Berlioz et la Société de son temps*; l'an dernier, je donnais une biographie du maître romantique; aujourd'hui, notre collègue de l'IMG., M. Ad. Boschot, commence la publication d'un ouvrage en trois volumes, dans lequel il étudiera successivement, après *la Jeunesse*, *Un Romantique sous Louis-Philippe*, et *un Romantique sous le second Empire*. Ecrit avec une rigoureuse méthode historique, dans un style de poète évocateur de l'époque où vit son héros, le livre de M. A. B., fruit de longues et patientes recherches, nous offre enfin une image complète de l'homme singulier, de l'artiste génial que fut Hector Berlioz. Après une préface remarquable, dans laquelle l'auteur, critiquant la méthode historique de Taine, expose sa façon de concevoir la biographie, M. A. B. recherche, au pays de Berlioz, les origines de sa famille, avant le XIX[e] siècle. C'est toute l'époque prérévolutionnaire et révolutionnaire qui revit dans ces pages d'un réel intérêt historique; puis, il étudie la vie du jeune homme dans son pays, jusqu'en 1820; c'est l'Empire, la Restauration qui revivent alors, avec leur littérature fade, si loin du romantisme, et aussi la barbarie de la Terreur blanche, terrible en Dauphiné. Voici maintenant le futur romantique à Paris, élève de Lesueur (auquel M. B. consacre une étude absolument neuve, d'après les manuscrits que possède notre collègue M. Malherbe, bibliothécaire de l'Opéra); l'entrée au Conservatoire, les «coups de foudre»: Goethe, Shakespeare, Beethoven, qui terrassent, dans la vie fiévreuse du Paris d'avant 1830, le jeune provincial, hier encore étudiant en médecine. Enfin, les amours de Berlioz: Miss Smithson, Mlle Moke; les auditions de la *Fantastique*, dont la genèse est ici retracée d'une façon définitive, et le prix de Rome. M. B. abandonne Berlioz au moment où, après son suicide manqué, il regagne Rome, et la «caserne académique». Ces trente premières années d'un «fils du siècle», ont été reconstituées par M. B. avec une minutieuse exactitude, presque jour par jour (on s'en convainc en parcourant la table chronologique et analytique qui termine le volume), sans souci des légendes toutes faites, des préjugés que l'auteur des *Mémoires* a si habilement répandus sur son propre compte; mais avec une admiration sincère qu'approuveront également tous ceux qui, lisant un livre d'histoire, n'y cherchent, non un panégyrique, mais la seule vérité. J.-G. P.

Bühnen-Spielplan, Deutsch., Theater-Programmaustausch 1905/06, Dezember, Januar. kl. 8⁰. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Je ℳ 1,—.

Capellen, Georg, Ein neuer exotischer Musikstil, an Notenbeispielen nachgewiesen. 8⁰, 59 S. Stuttgart, C. Grüninger, 1906. ℳ 1,50.

Gloger, Zygmund, Singt noch das polnische Volk? kl. 8⁰, 24 S. Warschau, Gebethner u. Wolff, 1905.

Der Vf. gehört zur langen Reihe der Forscher auf dem Gebiete des polnischen Volksliedes, von denen die bedeutendsten nicht mehr leben (Oskar Kolberg 1814-91, veröffentlichte teilweise mit Unterstützung der Krakauer k. k. Akademie der Wissenschaften in den Jahren 1840—1890 in 23 Serien und 5 Bänden über 10300 polnische Volksmelodien, die kaum die Hälfte des polnischen Gebiets umfassen und 8 Bände der ruthenischen und lithauischen Volksweisen,

ungerechnet sein nicht herausgegebenes Handschriftenmaterial). Gloger machte selbst weitere Sammlungen und gab ca. 3500 Lieder heraus. In dieser kleinen Abhandlung weist der Vf. auf die reiche Volksmusik Polens hin und zieht den Schluß, daß trotz des westlichen Einflusses und trotz des immer mehr steigernden Kulturzustandes in Polen das polnische Volk sein nationales Lied »im Busen gern bewahrt«.

Ad. Chybiński.

Hellouin, Frédéric, Essai de critique de la critique musicale. in 8⁰, 300 p. Paris, Joanin.

M. Frédéric Hellouin, un écrivain de grand mérite à qui l'on doit de remarquables travaux historiques et synthétiques, vient de publier un ouvrage courageux sous le titre *d'Essai de critique de la Critique musicale*.

Dans une première partie: *Histoire*, il passe en revue les doctrines musicales anciennes, suit les Encyclopédistes dans leur funeste influence, demande la révision du procès Gluck-Rameau, montre combien inutiles fruent les polémiques de la critique musicale au XVIIIe siècle, passe en revue les périodes successives des Juan, Geoffroy, Castil-Blaze, Fétis, Théophile Gautier, Blaze de Bury, Scudo, Fiorentino, Gaspérini, d'Ortigue et il arrive à la critique musicale contemporaine qu'il examine dans sa signification exacte, dans sa pensée réelle. L'auteur après avoir classé les musiciens en littérateurs et non littérateurs, et les littérateurs en non musiciens et musiciens intuitifs, étudie la valeur et les défauts de chacun avec une bonne foi profonde et dans le but d'accomplir un travail utile en même temps qu'impersonnel.

Dans la seconde partie de son livre: *Théorie*, M. Hellouin explique l'utilité de la critique musicale, compare les différentes espèces de critique, établit le rapport de la critique musicale avec l'esthétique, la philosophie, la technique et l'historie, et précise les qualités morales nécessaires au critique qui remplit une mission, exerce une magistrature. Puis il propose les cinq préceptes suivants:

«1⁰ Se montrer éclectique, c'est-à-dire rejeter l'asservissement étroit à une doctrine esthétique, philosophique ou technique.

2⁰ Rechercher dans l'œuvre les caractères généraux de la Beauté, lesquels n'existent pas si l'émotion reste absente.

3⁰ Etudier les rapports entre la forme et l'idée.

4⁰ Examiner la forme en elle-même.

5⁰ Discerner si l'on se trouve en présence d'une nouveauté, soit d'un idéal connu ou imité, soit d'un vulgaire plagiat.»

L'Essai de critique de M. Hellouin est une œuvre forte, bien charpentée, d'une documentation judicieusement sélectionnée. Elle constitue un ensemble de vérites qu'il fallait dire et qu'on pourrait appliquer en bien des cas à la critique étrangère.

M. Téneo.

Istel, Edgar, Die komische Oper. Eine historisch-ästhetische Studie. 12⁰, 84 S. Stuttgart, C. Grüninger (1906).

Das Schriftchen macht sich durch die ganz minderwertige Behandlung des gleichen Stoffes durch Klob nicht unentbehrlich und besonders deshalb, weil es sich an das größere Publikum wendet, das vom Verlauf der komischen Oper keine oder nur die dunkelsten Vorstellungen hat. Der Fachmann schöpft allerdings keine eigentliche Belehrung aus der Schrift, da sie kein neues Material bringt, ferner Werke wie die von Scherillo und Goldschmidt nicht in den Kreis der Betrachtung gezogen sind. Was aber gesagt wird, hält in den meisten Fällen der Kritik stand, wenn auch keine neuen Gesichtspunkte zu vermerken sind. Aussprüche wie, daß das Hamburger Unternehmen das erste und, wie aus den Zeilen hervorgeht, der einzige Versuch zu dieser Zeit in Deutschland gewesen sei, eine nationale Oper zu begründen, dürfte man heute allerdings nicht mehr schreiben. Warum der Verfasser einzig die »Entführung« und nicht auch die »Zauberflöte« Mozart's betrachtet, ist mir nicht erklärlich, da dieses Werk ja durchaus mit dem deutschen Singspiel zusammenhängt und genug des Komischen enthält, daß es an dieser Stelle nicht übergangen werden darf. Etwas ausführlicher ist die neue Zeit behandelt, besonders die neueste. Über Lortzing's Bedeutung ließe sich aber ganz anderes sagen, nimmt er doch eine ganz andere Stellung ein als Nicolai, dessen der Verfasser mit besonderer Liebe und Ausführlichkeit gedenkt. Besonders dürfte hier interessieren, daß der Verfasser Dittersdorf's Selbstbiographie bei Reclam erscheinen lassen wird.

A. H.

Johnstone, Arthur. Musical Criticisms. Manchester University Press, 1905, pp. 342, crown 8vo. 5/.

Contributions to the "Manchester Guardian" by its music-critic of last 10 years (b. 1861 — d. 1904), with memoir by two friends, Henry Reece and Oliver Elton. Johnstone was son of a clergyman, and educated at Radley (near Oxford). Then to Keble College, Oxford, which he left without taking a degree. Then studied music for one year at Cologne Conservatorium. The for 6 months tutor in

family of a Russian prince in Podolia. Then to Balliol College, Oxford, as a grown man, and took a degree in 1888. In 1890 became modern-language master at Edinburgh Academy. In January 1896 went to Manchester on staff of "Manchester Guardian". Died December 1904. According to bias of describer, his life might be called versatile or wayward, his critical judgment plastic or unbridled. He was certainly a clever and astute man, and perhaps his own enemy as to success. He was an admirable linguist, and excelled as a "conjuror". He had a fine literary style; see 2 specimens of his criticism under "Notizen, London". Succeeded in office by our member Ernest Newman.

Klob, Karl Maria, Beiträge zur Geschichte der deutschen komischen Oper. 8°, 96 S. ℳ 2,—.

— Die komische Oper nach Lortzing. 8°, 78 S. Berlin, Harmonie-Verlag, 1905. ℳ 2,—.

Beide Hefte ergänzen sich insofern, als das erste mehr der älteren Geschichte gewidmet ist und die neuere nur kurz berührt, das zweite dagegen ausschließlich diese zu behandeln sucht. Ich muß gestehen, noch wenige Bücher der neueren Musikliteratur gesehen zu haben, die mit derartiger Leichtfertigkeit und historischer Unwissenheit zusammengeschrieben sind wie diese beiden, abgesehen davon, daß sie von Stilblüten wimmeln, die jedem Lokalreporter Ehre machen könnten. Eine für viele. »Die Musik, als Ganzes gefaßt, ist ein großes Universum, in dem sich die verschiedensten Formen drängen. Hier thront die große Oper in ihrer majestätischen Gestalt, dort ragt die erhabene Kirchenmusik empor, hier wieder lächelt (?) das innige Lied, dort starrt (?) die düstere Ballade, hier flimmert (?) die brillante (!!) Instrumentalsonate, dort ergänzt die Tonflut der Sinfonie«. In diesem Jargon, der dem Vorwort entnommen ist, geht es unentwegt weiter, und wo dem Verfasser Kenntnisse und Urteil fehlen, stellt eine Phrase zur rechten Zeit sich ein. Der historische Teil ist aus sekundären, zum Teil (wie Schletterer's Geschichte des Singspiels) äußerst unzuverlässigen Quellen ausgeschrieben. Dabei laufen die tollsten Behauptungen mit unter, z. B. wie aus der Besprechung von Hiller's »Jagd« hervorgeht, daß die Tonmalerei etwa im 18. Jahrhundert aufgekommen sei. Wie groß die Musikalität des Verfassers ist, beweist er z. B. durch die Behauptung, Dittersdorf male in Doktor und Apotheker das »ekelhaft keifende« Wesen der Alten durch eine »zackige Geigenfigur«, die sich dann als harmlose, echt geigenmäßig gelegte Akkordbrechung erweist. Was Klob über moderne Werke sagt, ist ein wenig besser, strotzt aber ebenfalls von schiefen Urteilen und macht den Eindruck gesammelter Zeitungskritiken. Langatmige Nacherzählung des Textbuches statt großzügiger Charakterisierung füllt auch hier den Raum. Wieviel er von Cornelius' »Barbier« versteht, beweist die Behauptung, das »Aufhalten der Handlung« bilde das tragische Element, während in Wirklichkeit gerade die Komik des ganzen Werkes darauf beruht. Einem Manne wie Felix Mottl wird nachgesagt: er springt »barbarisch« mit der Cornelius'schen Partitur um und »verrät sehr wenig Sinn für die Psychologie der Instrumente«, ja, er wird wörtlich bezichtigt, »Verbrechen« an Cornelius begangen zu haben. Mag man über Mottl's Bearbeitung denken, wie man mag, das eine steht doch fest, daß Leute wie Klob kein Recht besitzen, in dreister Weise einen Mann vom Range Mottl's öffentlich zu beschimpfen, einen Mann, dem Cornelius und sein »Barbier« wie wenigen ans Herz gewachsen sind. Und damit wollen wir diese seltsamen Beiträge zur Geschichte einer Kunstgattung, deren wahrstes Wesen dem Verfasser ein Buch mit sieben Siegeln geblieben ist, verlassen. Nur noch erwähnen möchte ich, daß auch »Der Trompeter von Säckingen« und »Hänsel und Gretel« je ein eigenes Kapitel erhalten haben, also ebenfalls als komische Opern gelten sollen, und daß das letztere Werk an der Hand von Freytag's Technik des Dramas (!!) ausführlich betrachtet und aus dem kindlichen Leichtsinn allen Ernstes eine »Tragische Schuld« abgeleitet wird. *Jam satis est.*

Edgar Istel.

Köchel, Ludwig Ritter von, Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadeus Mozart's nebst Angabe der verloren gegangenen, angefangenen, übertragenen, zweifelhaften und unterschobenen Kompositionen desselben. Zweite Auflage bearbeitet und ergänzt von Paul Graf von Waldersee. 8⁰, XLVIII u. 676 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905. ℳ 20,—.

Die Bearbeitung des 1862 zum ersten Male erschienenen unentbehrlichen Werkes ist überaus sorgfältig und berücksichtigt alle seit dieser Zeit gemachten Forschungen und Funde, so daß man ein Werk vor sich hat, das vollständig auf der Höhe der heutigen Zeit steht. Vor allem leistete das

von Köchel mit Zusätzen versehene Handexemplar wichtige Dienste, die Arbeit der Ergänzung und Berichtigung von 1877 an (Köchel's Sterbejahr) war aber noch überaus groß, und so gebührt dem Herausgeber, Graf Paul von Waldersee, der wärmste Dank aller Musikfreunde und Musikforscher. Der Ausgabe ist eine Biographie Köchel's von C. R. Reusch (Cannstatt) beigegeben, die bei Köchel's Ehrenstellung in der Mozartliteratur mit Dank quittiert werden muß. A. H.

Krebs, Karl, Mozart, Rede zur Feier des Allerhöchsten Geburtstages Seiner Majestät des Kaisers und Königs am 27. Januar 1906 in der öffentlichen Sitzung der kgl. Akademie der Künste. 8⁰, 19 S. Berlin, E. S. Mittler & Sohn, 1906.

Eine Festrede, die der Mühe lohnte, sie zu drucken, da sie die Kundgebungen eines Mannes sind, der auch bei offiziellen Gelegenheiten und in gedrängter Form das Wesentliche Mozart'schen Wesens und Mozart'scher Kunst darzulegen wußte. Zugleich liegt in der Rede eine innere Wärme, die, fern von Festbegeisterung, allgemein menschlich berührt. In Summa sagt die Rede ungefähr das, was Mozart allgemein gebildeten Menschen interessant und liebenswert macht. A. H.

Lachmann, Eman, W. K. Veit als Musikdirektor in Aachen. Eine Episode aus seinem Künstlerleben, nach Original-Briefen an seine Braut. schmal 8⁰, 106 S. Leitmeritz, F. Martin, 1905. ℳ 1,40.

Lay, Anny, Aphoristisches über Gesangskunst. Hrsg. E. Stuart Willfort. 8⁰, 40 S. Wien, A. Hartleben, 1906. ℳ 1,—.

Louis, Rudolf, Anton Bruckner, München, Georg Müller, 1905.

Zwischen der kleinen Broschüre Brunner's und dem solange versprochenen, aber immer noch nicht erschienenen Werke »Göllerich's« über A. Bruckner kommt das Werk Louis' wirklich einem Bedürfnisse entgegen. Die Arbeit wird viel höheren Ansprüchen gerecht, als nur dem neugierigen Verlangen nach einer Biographie. Das rein biographische Moment ist mit Absicht zurückgedrängt, obwohl dem Forscherfleiß des Verfassers so manche Entdeckung in der ersten Schaffensperiode des Meisters geglückt ist. Die fein abgemessene Heranziehung erzieherischer, bildnerischer Momente im Leben des Komponisten und in seiner Umwelt lassen mit großer Kunst und mit lebendigster Wirkung das Herauswachsen und Werden der Eigenart Bruckner's verfolgen, ja förmlich miterleben.

Der Ästhetiker Louis kommt in den Kapiteln »Der Künstler und der Mensch« und »Die Bruckner'sche Sinfonie« zur Geltung: eine Reihe zugespitzter Gedanken, eine Reihe von einleuchtenden Argumentationen werden diejenigen gern überzeugen, die dem Wesen des eigenartigen Komponisten noch ferne stehen.

Daß da und dort ein geringeres Faktum vielleicht noch korrigiert werden kann, wie Göllerich meint, ist wohl nicht zu bezweifeln, kann aber den Wert des Louisschen Buches, als einer warmherzigen, geistvollen Würdigung der Künstlerpersönlichkeit Bruckner's nicht herabdrücken.

Die Ausstattung des Buches ist gut; eine Reihe von Abbildungen stört den ernsten Leser nicht. Flatau-Nürnberg.

Miller zu Aichholz, Viktor von, Ein Brahms-Bilderbuch. Mit erläuterndem Text von Max Kalbeck. 4⁰, 119 S. Wien, R. Lechner, 1905. ℳ 14,—.

Ein Buch, das sich direkt an die Freunde von Brahms wendet und besonders von diesen warm begrüßt werden wird. Dennoch haben derartige Bildersammlungen noch einen weiteren Sinn, wenigstens so weit es die Porträts der Betreffenden betrifft. Denn wie sich der Gesichtsausdruck eines derartig bedeutenden Mannes wie Brahms im Laufe der Jahre entwickelt, ist immerhin so interessant, daß ein Studium weit über das gewöhnliche Bilderansehen geht. Leider handelt es sich fast durchgehends um Photographien, von denen zudem nicht alle gut sind. Ferner sind viele Autographien, sonstige Bilder usw. mitgeteilt. Kalbeck hat das vortrefflich ausgestattete Buch mit kurzen Erläuterungen versehen. — Der Ertrag fließt dem Fonds für die Erbauung eines Brahms-Gedächtnishauses in Wien zu. A. H.

Panum, Hortense og **Behrend,** William, Illustreret Musikhistorie. En Fremstilling for nordiske Läsere. I. Bd., 668 S. II. Bd., 1076 S. Gyldendalske Boghandel. Köbenhavn 1905.

Von den beiden Verfassern behandelt Hortense Panum (Band I) die allgemeine Musikgeschichte bis Bach's und Händel's Zeitalter, dazu die Geschichte der Oper und der speziell dänischen Musik bis Ende des 18. Jahrh., während William Behrend

(Band II) die neuere Geschichte von Gluck an verfaßt. Die dänische Literatur hat bisher ein größeres wissenschaftliches Werk über die Musikgeschichte vermißt. Mit dem hier vorliegenden ist dieser Mangel jetzt aufgehoben und zwar in einer Weise, welche im ganzen den beiden Verfassern Ehre macht. Welche Arbeit und Kenntnis dazu gehört, ein solches Werk von Grund aus herzustellen, weiß jeder Sachverständige, und es darf hervorgehoben werden, daß die Verfasser in der Anlage ihrer Arbeit selbständig verfahren und nicht fremden Vorbildern gefolgt sind. Im Interesse der Einheitlichkeit des Ganzen wäre es gewiß zu wünschen gewesen, daß die beiden Verfasser eine größere Gleichheit ihrer Behandlungsweise erstrebt hätten. Der erste Band von Frl. Panum ist im ganzen eine eigentliche Musikgeschichte, indem sie den geschichtlichen Stoff dermaßen gruppiert, daß die einzelnen Glieder sowohl durch Gegensätze wie Ähnlichkeiten sich gegenseitig beleuchten. Der zweite Band von William Behrend bietet im wesentlichen eine Reihe Monographieen der großen neueren Tonheroen, Monographien, die jedoch in ihrer ansprechenden Stilgewandtheit sehr fesseln. Es hat ferner auch einen Vorteil, daß die zwei Verfasser durchaus selbständig, jeder für sich hervortreten.

Neu und für die Gesamtliteratur von Wichtigkeit ist in diesem Werke das Schlußkapitel, in dem die Musik in den drei skandinavischen Ländern Dänemark, Schweden und Norwegen behandelt wird. Über die skandinavische Musik ist im Auslande bisher nur geringes und meist oberflächliches geschrieben worden. Eine allgemein zugängliche Gesamtübersicht fand sich früher nur im Ergänzungsbande des Mendel-Reißmann'schen Musikalischen Konversations-Lexikons aus der Feder des jüngst verstorbenen Ravn. Dieser Artikel ist jedoch jetzt über zwanzig Jahre alt, und für die Betrachtung der skandinavischen Musik sind eben die neuesten Entwicklungsphasen die interessantesten und ergiebigsten. Das vorliegende skandinavische Kapitel hat für jedes Land einen besonderen Berichterstatter, William Behrend schreibt über Dänemark (sowie Frl. Panum im ersten Bande über die älteren Zeiten), Dr. A. Lindgren in Stockholm über Schweden, V. H. Siewers in Christiania über Norwegen. Die objektive, klare und in allem Wesentlichen ausgiebige Darstellung wird für die internationalen Kenntnisse der skandinavischen Musikzustände von Wichtigkeit sein: eine Übersetzung dieses Kapitels ins Deutsche, Französische oder Englische wäre daher sehr erwünscht.

Angul Hammerich.

Petherbridge, Mary. The Technique of Indexing. London, 1906. 3/.

Authoress has been an official indexer at the India Office, &c., but her book betrays little general thinking power. Two examples. At page 26 she jeers at an author for being his own indexer; whereas in at any rate subject-indexing (which is the most important part of the process) the author, who knows what he wishes to convey, must be the best person to supply the topic-heads, — of all which later on. At page 33 she says that the "Encyclopaedia Britannica" would be better without its index-volume; the truth being that there was never a case where the index was so absolutely indispensable to the reader, whether to lead the way to facts hid in sparse large-bulk articles, or to connect the Ninth and Tenth Editions themselves, now to be read as one though separated by nearly 30 years (IV, 219, Jan. 1903, V, 34, Oct. 1903, V, 148, Dec. 1903). This is an extraordinarily misinformed remark. Authoress does not in fact plot out her own subject lucidly; for, whereas she begins by saying that her volume relates only to single-book indexing (as opposed to library or many-book cataloguing), she gives a fourth of it to the card-system, which though excellent has no applicability to book-indexing, (it is the only true system for registering a fluctuating personal address-connection of say a business-firm, and is a good system for indexing objects subject to constant accretion such as records, correspondence, newspapers, newspaper-cuttings, &c.). She does not page her own Contents. The literary style is often obscure. Expressions like "hanging indention" (for "indentation") are illiterate. She is her own publisher. The best part of the book is the systematized rules or conventions on the details of indexing or cataloguing (e. g. how to treat the alphabetical arrangement of proper names); but then these are all borrowed, mostly from Ch. A. Cutter's "Rules for a dictionary catalogue", Washington Government, 1891.

What is the true system of book-indexing? To begin with, absolute alphabetization is the sheet-anchor, and half-hearted policies which split up the index into sections must be wrong. The worst type of this is that class of newspaper-volume index which divides according to the make-up of the newspaper, e. g. into leading articles, occasional notes, correspondence, &c. Now these indexes are not for the staff, but for the reader, and the latter, who is not concerned in the least with the

make-up, does not wish to have to look through 6 or 8 indexes in lieu of one. Newspapers contain most of the wisdom of the age, and newspaper indexes are the great demand of the age; and anything short of absolute alphabetization therein shows great miscalculation of practical applicability. In the 2nd place, the old notion of an index as an Index Nominum Propriorum must be recognized as quite out of date. Till not so long ago, indexes were made by simply going through the printed sheets and underlining the proper names therein, then transcribing these. But the focus of deliberations is more often things and ideas than persons; hence the now-increased pressure of literary demands has required that things and ideas also should be indexed, and this means that the indexer must himself think. In the 3rd place when a single index-item finds itself with several page-figures after it, it is only reasonable that the reader should be informed in brief and as far as possible what is the separate bearing of each item, without having to search each reference for himself; this means sub-heads; on a large scale it means "general headings" (Sammelrubriken). In the 4th place, cross-referencing, especially for subjects, must be profuse; for there are many divergencies of thought, however carefully conceived the focussing. So the practical process is first a purely verbal alphabetical analysis (persons, places, things, and ideas), then the throwing out of actual "doubles", then conversely the consolidation of what are similar but yet diverse. And the actuating principle is "put yourself in his place" (the reader's). Indexing as here described has been the method of the "Inhalts-Verzeichnis" made yearly for the last 6 years for the International Musical Society's Monthly Journal and Quarterly Magazine.

As to authors, they can certainly follow such principles themselves, and make their own indexes (if not too long for their patience), and need no more technical equipment thereto than an hour's study of the excellent published cataloguing rules of say the Washington Government, the British Museum, and the Bodleian Library. For knowledge of the subject they are the best persons to index, and such a course is far better than the one-guinea or two-guinea hack-indexes often bespoke by publishers from imperfectly educated agencies.

Reichwein, Phill., Harmonielehre nach neuen Grundsätzen. 8°, 80 S. Karlsruhe, J. J. Reif, 1906, ℳ 2,—

Rossini par Lionel Dauriac — **Gounod** par P. L. Hillemacher — **Liszt** par M. D. Calvocoressi. *Les Musiciens célèbres*, Nouvelle collection de volumes petit in-8° de 128 pages, illustrés de 12 gravures hors texte. H. Laurens, éditeur, Paris, 1905. Chaque volume, Broché 2 fr. 50, Relié. 3 fr. 50.

En fondant une collection des »Musiciens célèbres«, dont notre collègue de l'IMG., Poirée, vice-président de la Section de Paris, est le directeur, on a eu pour but de donner au public français, chaque jour plus amateur de musique sérieuse, de substantielles biographies accompagnées d'une revue des principales œuvres des maîtres étudiés. Le premier volume, sur Rossini, a été confié au prof. L. Dauriac, dont les études d'esthétique musicale (*Psychologie de l'Opéra français*, — *Essai sur l'Esprit musical*), sont connues de tous.

M. D. possède comme personne l'époque rossinienne, si importante dans l'histoire de la musique dramatique moderne, entre Gluck et Wagner. Dans la bibliographie qui termine son exposé de l'histoire de Rossini et de ses œuvres, je ne remarque que deux omissions, celle de la brochure de J. d'Ortigue: *De la Guerre des Dilettanti* (Paris, 1829), et celle d'un recueil de *Lettere* de Rossini, paru il y a environ dix ans en Italie.

Le volume de MM. Hillemacher sur Gounod sera très utilement consulté, car malgré son immense popularité, l'auteur de *Faust* et de *Roméo* n'est guère connu que par des volumes devenus très rares et par un volume de *Mémoires* fort insuffisant. MM. H. ont eu à leur dispositions de nombreux documents inédits pour la biographie; quant à la partie musicale de leur travail, elle offre le mérite d'étudier avec une égale sollicitude l'œuvre de musique réligieuse de Gounod, de jour en jour moins connu, et l'œuvre dramatique.

Le Liszt de notre collègue Calvocoressi a le mérite d'être le premier livre français écrit sur le grand compositeur dont l'énorme correspondance nous a fait connaître la vie admirable, et dont les œuvres commencent seulement aujourd'hui à être révélées au public français. Le livre de M. C., comme le précédent, vient à son heure.

Cette collection des »Musiciens célèbres«, qui sera continuée très prochainement, offre un attrait indépendant de leur côté biographique et critique; ils contiennent chacun douze reproductions de documents (manuscrits, gravures, photographies, dessins

originaux etc.) tirés de bibliothèques publiques ou de collections privées, et imprimés avec le plus grand soin. J.-G. P.

L. Schneider et N. Mareschal, Robert Schumann. in-12, VIII — 415 pp. 3 fr. 50. (Paris, Charpentier, 1950.)

Le nombre des ouvrages, écrits en français sur la vie et l'œuvre de Schumann est incroyablement restreint. Et, des quelques travaux publiés, il n'y en avait pas un seul qui fût une véritable biographie critique, et où fussent réunies les documents qui sont indispensables à quiconque veut connaître le maître de Zwickau. Le volume de MM. Schneider et Mareschal non seulement a le mérite de combler cette lacune, mais encore est de ceux que tous les musiciens liront avec plaisir et avec fruit. Toutes les parties de l'œuvre de Schumann y sont étudiées sérieusement, intelligemment, et avec conviction. La vie, l'entourage du compositeur y sont fort bien évoqués, et les auteurs, comme historiens ou comme critiques, ont efficacement contribué à faire connaître de façon intime, en Schumann, l'homme ausi bien que l'artiste.

Une observation seulement: on eût volontiers trouvé à la fin du volume, vu l'importance documentaire de celui-ci, un résumé dont au moins de la bibliographie du sujet, trop rapidement indiquée dans l'introduction. M.-D. Calvocoressi.

Wagner, Richard. On Conducting. Transl. by Edward Dannreuther. London, Reeves, 1905, new ed. pp. 128, crown 8vo. 2/6.

The "Über das Dirigieren" was published in 1869 simultaneously in "Neue Zeitschrift für Musik" and "New-Yorker Musik-Zeitung", and issued immediately afterwards in book-form (Leipzig). Later incorporated in "Gesammelte Schriften" (Leipzig 1871—1883) at vol. VIII, pp. 325—410. Many in England believe it to be a technical treatise on the art of conducting. Wagner (1813—1883) called it "A Treatise on style in the execution of Classical Music". And it is in fact a series of loosely-strung-together remarks (almost all condemnatory) upon the "readings" of other conductors. It purports to be addressed to the executants only, — so as to have a free hand in attacking the conductors. It is said to have done good in stimulating those who required it 37 years ago, but at least the manner is highly undesirable. W. was then 65 years old, and, though living in some retirement at Lucerne, still already accepted as a great man; and he might have quitted such polemics. Mendelssohn, though dead 22 years, is by no means left alone. The evil demon who is locked up in the metronome (cf. page 164, Jan. 1906) took possession in 1817 of the marking of the Allegretto Scherzando in Beethoven's Symphony VIII, converting it into a dirge (♪ = 88), — and some of that tradition still remains. By compensating instinct, indeed almost of necessity under those conditions, the conductors took the following Menuet too fast. W. had harangued M. on this subject at Dresden (a quarter century before), and M. had agreed with him. But when Reissiger took the Menuet still rather fast, and M. showed by a "pleasant nod of his head" that he was enjoying the music, W. records (a quarter century after) that "he fancied himself standing before an abyss of superficiality, a veritable void". Now in the first place as to tempo one man's meat is another man's poison, and when the nerves have been set to a particular tempo for a certain piece it is agony to hear it performed slower or faster, especially slower; so that no subject demands more indulgence towards one's neighbours. But in any case to go back all those years for charging Mendelssohn with superficiality on such a ground shows an extraordinary rancour. If this small book is looked upon as a series of uncorrelated obiter dicta, it can be read with interest. C. M.

Wolf, William, Musikästhetik in kurzer, gemeinfaßlicher Darstellung m. zahlreichen Notenbeispielen. 2. Bd. 8°, VII u. 341 S. Stuttgart, C. Grüninger, 1906. ℳ 4,80.

Besprechung von Musikalien.

Krieger, Adam, Arien. Denkmäler deutscher Tonkunst. 1. Folge. XIX. Band. Herausgegeben von Alfred Heuß. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1905. ℳ 20.—.

Der vorliegende Band gehört seinem Inhalt nach zu denjenigen, die nicht allein für Fachgelehrte und Musiker, sondern für die weitesten Kreise, insbesondere auch der literarischen Welt, Bedeutung besitzen. Liegt doch hier zugleich ein Denkmal deutscher

Dichtkunst vor, an dem die Literaturgeschichte von nun an nicht mehr stillschweigend vorüber gehen darf, da hier eine Dichtergestalt in ihren Bereich tritt, die sich von dem öden Hintergrund der zeitgenössischen Lyrik auf das vorteilhafteste abhebt. Oft ist schon betont worden, daß in der Zeit zwischen dem 30jährigen und dem 7jährigen Krieg nicht die Dichtung, sondern die Musik die Trägerin und Verkünderin dessen war, was unser Volk künstlerisch bewegte. Krieger, dessen Geburt mitten in die Wirrnisse des 30jährigen Krieges fällt, stellt ein merkwürdiges Beispiel dafür dar, wie in derselben genialen Künstlerseele der musikalische Lyriker den poetischen mit sich fortreißt und ihn Herzenstöne finden läßt, wie sie in der gleichzeitigen Poesie nur sehr spärlich erklangen. Dem Literarhistoriker ist hier eine dankbare Aufgabe gestellt, deren baldige Lösung nur dringend gewünscht werden kann.

Der Herausgeber hat seinem Bande eine wertvolle Biographie Krieger's vorausgeschickt. Es ist die erste urkundliche, zusammenhängende Darstellung von Krieger's Leben, die neben der kritischen Zusammenfassung der bisher zerstreuten Notizen eine Menge neuen Materiales beibringt. Freilich, an äußeren Ereignissen ist Krieger's kurzer Lebenslauf verhältnismäßig arm; nur sein Unterricht bei Scheidt in Halle, seine Beziehungen zur Leipziger Universität, die übrigens, wie der Herausgeber mit Recht hervorhebt, u. a. Krieger auch als Dirigenten eines Musikkollegiums erkennen lassen, seine mißglückte Bewerbung um das Thomaskantorat, seine angesehene Stellung am Dresdener Hofe beweisen, daß Krieger trotzdem ganz anders im Kunstleben seiner Zeit drin stand, wie z. B. Schubert. Das Intimste aus Krieger's Persönlichkeit und Leben erfahren wir allerdings nicht aus seiner Biographie, sondern aus den Liedern selbst. Er ist der erste Meister, der dem deutschen Liede eine feste, prägnante Ausdrucksform verliehen hat. An die Stelle des Tastens und Experimentierens bei Heinrich Albert ist hier ein festes Konstruktionsprinzip getreten, ein Prinzip, das seitdem immer wieder in den Blütezeiten der Gattung seine Rechte geltend gemacht hat. Mit Recht weist der Herausgeber als Wurzel des Krieger'schen Liedstils das Volkslied des 17. Jahrhunderts nach. Auch bei ihm wirkt noch jene naive Betonung des Reimes in der musikalischen Komposition nach, die vom 15.—17. Jahrhundert in der musikalischen Volks- und Kunstlyrik ein Hauptcharakteristikum der formalen Gestaltung bildet. Darum treten auch die italienischen Einflüsse — der Herausgeber denkt an die Venezianer — bei Krieger stark zurück. Stand doch das deutsche Sololied, trotzdem es in letzter Linie ebenfalls einen Absenker der italienischen Monodie darstellt, dennoch von Anfang an weit mehr auf eigenen Füßen als die übrigen Gattungen und speziell Krieger, der in deutscher Sprache dichtete und für ein den italienischen Einwirkungen minder zugängliches Publikum schrieb, zeigt sich in seinen Liedern noch weit mehr als nationaler Künstler, als sein Vorgänger Albert. Liebe und Wein, die alte Hauptdomäne der deutschen Lyrik, stehen auch bei ihm im Mittelpunkt. Seine Liebeslyrik umspannt einen Stimmungskreis, so weit und mannigfaltig, wie ihn die zeitgenössischen Poeten nur sehr selten erreicht haben. Dieselbe Vielseitigkeit, dasselbe feine Differenzierungsvermögen kennzeichnen auch die Kompositionen. Hierin zeigt sich der ungeheure Fortschritt Heinrich Albert gegenüber. Bei diesem ist der Ausdruck noch verhältnismäßig beschränkt und alles auf einen mittleren Ton gestimmt. Krieger dagegen beherrscht die höchste Lust so gut wie die tiefste Trauer und weiß die feinsten Abstufungen eines Stimmungsgebietes mit überzeugender Wahrheit zum Ausdruck zu bringen. Mit Recht weist der Herausgeber auf die Liebesklagen als auf die Krone der Krieger'schen Liebeslyrik hin. Daß aber auch die Trinklieder noch heutzutage ihrer unmittelbaren Wirkung sicher sind, haben in letzter Zeit die Studentenaufführungen in Halle a. S. gezeigt. Der Herausgeber macht auf den drastischen Humor aufmerksam, der in diesen und ähnlichen Liedern sein Wesen treibt, und in der Tat ist dieses Lob, mit dem in der Musikwelt schon so häufig Mißbrauch getrieben worden ist, bei Krieger in vollstem Maße berechtigt. Keiner seiner Epigonen hat diese Seite auch nur im entferntesten erreicht.

Was die Ritornelle betrifft, so zeigt Krieger die Tendenz, Vokal- und Instrumentalsätze scharf zu trennen. Nur einmal gehen Sing- und Instrumentalstimmen zusammen, gewöhnlich aber zieht es Krieger vor, dem Stimmungsgehalt des Gedichtes unabhängig von dem Gesang in den Ritornellen einen selbständigen Ausdruck zu verleihen. Die Aussetzung der Continuobegleitung darf als mustergültig bezeichnet werden. Sie entspricht im ganzen der damaligen Generalbaßpraxis und beweist außerdem noch ein feinsinniges Eindringen in den jeweiligen Stimmungsgehalt der einzelnen Lieder.

Es wäre sehr zu beklagen, wenn der hier neu gewonnene Liederschatz eines unserer größten deutschen Liedmeister nicht auch für die Allgemeinheit wieder nutzbar

gemacht würde. Denn hier ist eine Kunst, die in ihrer genialen Verbindung formaler Einfachheit mit Empfindungstiefe und Vielseitigkeit noch heute so eindringlich zu uns redet, wie vor Jahrhunderten. Mit Aufführungen Krieger'scher Lieder ist ja bereits der Anfang gemacht, ein weiteres dringendes Desiderat aber bleibt noch eine stilgerechte Ausgabe für den modernen Laiengebrauch, wie sie ja bereits für andere ältere Tondenkmäler mit Erfolg veranstaltet worden sind. H. Abert.

Mozart's Werke. Serie XXIV. Supplement Nr. 62. Fünf Divertimenti für 2 Klarinetten und Fagott. Partitur. Leipzig, Breitkopf & Härtel. *M* 5,—.

Daß die Stücke von Mozart sind, ist wohl kein Zweifel, jedenfalls sind sie Mozart's würdig, da insbesondere der Satz tadellos ist. Den Trios waren ursprünglich zwei Hörner beigegeben, die sich aber als dazugetan erwiesen und stutzig machen konnten, ob die Stücke von Mozart seien. Die Stücke bieten liebenswürdige gesunde Musik, die man sich gern einmal anhört. Einen tieferen Ton schlägt das *B-moll*-Menuett-Trio im dritten Divertimento an. Die Stücke in die Serie der unbeglaubigten Werke Mozart's aufzunehmen, ist durchaus zu billigen; sie sind von dem ausgezeichneten Mozartkenner E. Lewicki herausgegeben.

A. H.

Musik am preußischen Hofe. Nr. 20. Abendmusik, ein Strauß alter Tänze. Klavierbegleitung von G. Thouret. Leipzig, Breitkopf & Härtel. *M* 2,—.

Es ist Karnevalsredouten-, teils Ballettmusik, die mit entsprechender Klavierbegleitung von Thouret geboten wird. Graun stellt zwei Stücke, eine Musette aus dem »Orfeo« und die Chaconne aus dem »Montezuma« (in der Originalniederschrift auch zu finden in der Ausgabe des Werkes in den Denkmäler deutscher Tonkunst), der Komponist Janitzsch ein sehr hübsches Menuett aus dem Jahre 1752. Von den anderen Stücken sind die Komponisten nicht bekannt.

Wagner, Richard, Tristan und Isolde. Partitur in Taschenformat. Mit deutschem, englischem und französischem Text. Leipzig, Breitkopf & Härtel. *M* 24,—.

Zeitschriftenschau.

Zusammengestellt von **Walter Niemann.**

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift VII, Heft 1, S. 37.

Anonym. Dr. Thomas Muir, MT 62, 756. — Oscar Köhler †. Friedrich Weigle †. ZfI. 26, 13. — Wolfgang Amadeus Mozart, SMT 26, 2f. — Mozart, critics and news, MC 26, 5. — Mozart, DTK 4, 13. — Karl Schikaneder. Ein Brief der Sängerin Mara. Archiv für Theatergeschichte, Berlin 1905. — Zur Erinnerung an Mozart. Monatshefte der Comeniusgesellschaft, Berlin 15, 1. — Mozart's only English composition, MT 62, 756. — Johann Adolf Hasse über den jungen Mozart, SMZ 46, 7. — J. D. H. de la Fuente, Cae 63, 2. — Felice Chiappo †. Ottocensettanta, Turin, 1, 1. — Groupe des compositeurs belges, GM 51, 52. — M. Kley, MB 21, 1. — J. C. Haynes, Mus 11, 2. — Jos. Pache, MC 52, 1350. — Hans Engelmann, Mus 11, 2. — Heinrich Heine und seine Beziehungen zu einigen Primadonnen seiner Zeit, NMZ 27, 10. — Anna Ulingren, Marguerite Caponsacchi, Mischa Elman, SMT 26, 3. — Den fortrollade Katten (Handlung des Hallström'schen Singspiels), SMT 26, 3. — The fathers of great musicians: Berlioz, Wagner, Brahms. MT 62, 756. — National federation of Musical Clubs, MC 25, 1346. — Gedanken über den Kunst-Erziehungstag zu Hamburg, MS 39, 2. — British music and musician in Paris, MMR 36, 422. — Propositions sur la musique, CMu 9, 4. — Das Gesangleben im oberschlesischen Industriebezirke, SH 46, 6f. — Die Frau und die Musik im Zeitalter der Renaissance, Zg. 47/48, 1905. — Confidental Review on a variety of subjects, MC 25, 1348. — Breath control, Mus 11, 2. — Deutsches Fest- und Schulbüchlein, Si 31, 2. — Church music. Church Quarterly, London, Jan. 1906. — Die Ausfuhr von Musikinstrumenten aus Deutschland im Jahre 1905, ZfI 26, 14. — American Pioneer Organ Building, Mus 11, 2. — Eine wirklich praktische Ver-

besserung des Geigenwirbels, ZfI 26, 13. — Zum 75jähr. Jubiläum der Hof-Pianofabrik von F. Dörner & Sohn in Stuttgart, ZfI 26, 12. — Zur Abwehr. (Bespr. d. Buches »Das deutsche Kunstharmonium« v. S. Karg-Ehlert). H 5, 2. — Das Wesen der Harmonium-Musik, H 5, 2. — Eugen Gura's Lebenserinnerungen (Bespr.). KW 19, 9. — Chaminade, Casse, Chansons populaires du Périgord (Bespr.), Revue critique d'histoire, Paris 40, 1.

Adler, Guido. W. A. Mozart. Festrede zur Säkularfeier der ersten Aufführung des »Don Giovanni« im Deutschen Landestheater in Prag, gehalten am 31. Oktober 1887 im Rudolfinum in Prag. Deutsche Arbeit 5, 5.

Altenburg, W. Neue Mitteilungen über Holzinstrumentenbau, ZfI 26, 12.

Altmann, W. Die deutsche Musiksammlung, Mk 5, 9.

— Die deutsche Musiksammlung (Reichs-Musik-Bibliothek), ZIMG 7, 5.

— Die künftige »Deutsche Musiksammlung« bei der Königl. Bibliothek in Berlin, AMZ 33, 6.

— Hugo Kaun. Tonsetzer der Gegenwart XIV, NZfM 73, 5.

Andoyer, R. Le rhythme oratoire, principe de la méthode grégorienne, Revue du Chant Grégorien, Grenoble 14, 4 5.

Arend, M. W. H. Veit, SH 46, 5.

— Eduard Mantius, Cosmopolitain, Berlin, 2, 3.

Bahr. Ad. Klages, Fremdländisches Liederbuch für gem. Chor (Bespr.), Neue philol. Rundschau, Gotha 1906, 2.

Baker, J. J. Tennyson and Mendelssohn, Mus. 11, 2.

Batka, R. Klavier-Spielmaschinen, Prager Tagblatt, 335, 1905.

— Mozart's Opern in Zeit und Raum, Deutsche Arbeit 5, 5.

Bauer, E. F. Young women in music, Mus 11, 2.

Bertini, P. La musica sacra secondo S. Agostino e S. Tommaso, NM 10, 120.

Biberfeld, Kann man sein eigenes Klavier pfänden lassen? ZfI 26, 13.

Blake, Th. Composers in the making, Mus 11, 2.

Blaschke, J. Mozart's Reise nach Dresden, Leipzig und Berlin. SH 46, 4.

Blech, Leo. Mozartstil, Deutsche Arbeit 5, 5.

Blessing, J. Harmonie der Glocken, GBl 31, 1.

Bohn, E. Die erste Fidelioaufführung in Wien, Breslauer Ztg. 1905, 817.

Borland, J. E. Worship Music in the Methodist Episcopal Churches of America, London Quarterly, London, Jan. 1906.

Boughton, R. Concerning Samson, MSt 25, 633.

Bouyer, R. Un contemporain de Beethoven (Obermann), M 72, 4.

— Les »Lieder« de Beethoven, M 72, 2 ff.

Braungart, R. Regieprobleme im Nibelungenring, RMZ 7, 5.

— Mozart, MRu 2, 3.

Brenet, M. Les »Etudes« de Liszt, CMu 9, 4.

Brown, J. P. Reading music at sight, Et 24, 2.

Bt. Das Urheberrecht an der Operette, Die Operette, Leipzig, 1, 1.

Burkhardt, M. Mozart und die Frauen, RMZ 7, 4.

C., H. C. New Sonatas, Academy, London 1905, 51.

Caligula. Zeit- und Streitfragen im Musikleben. VI. Konzertdirektionen, NZfM 73, 6.

Calvocoressi, M.-D. Les études d'exécution transcendante de M. Serge Liapounow (Bespr.), GM 52, 6 ff.

Carter, V. A Century of Music. English Illustrated Magazine, London, Febr. 1906.

Chantavoine, J. Le neveu de Beethoven, La Revue, Paris, Jan. 1906.

Chop, M. Beiträge zur Charakteristik Frz. Liszt's, Die Lehrerwelt, Berlin 1905, Okt.

Chwatal, B. Einwirkungen des Sommers 1904 auf die Kirchenorgeln, ZfI 26, 13.

Chybiński, A. Aus der gegenwärtigen klaviertechnisch-wissenschaftlichen Literatur, Mno 1, 1906.

— Mozart, Lemberger Gazette 21 22.

— Aus der neuesten Klaviermusik II, Mno 12, 1905.

Clarke, H. A. The triumph of counterpoint. (Allegor. Gemälde.) Et 24, 2.

Claypole, A. G. Studies in the early history of Opera: I. The rise of monody and the Italian Operas, MSt 25, 632.

Cohen, H. Mozart's Operntexte, AMZ 33, 6 ff.

Combarieu, J. Leçon III sur le mode majeur, fonctions et changement de fonctions, RM 6, 3.

Conrat, H. Liszt und die Gräfin d'Agoult, BW 8, 7.

Cooke, J. Fr. The Advent of Endowed Institutions in American Musical Education, Et 24, 2.

Corver, W. J. Alfr. Tennyson en R. Strauß, WvM 13, 6.

Davidson, J. A. Mozart, MSt 25, 630.

Dembski. Gräfin und Sängerin (H. Sontag), Schlesische Ztg., Breslau, 3. Jan. 1906.

Dessoff, A. Aus Briefen von Herm. Goetz an Otto Dessoff, Frankf. Ztg. 1906, 31. Jan.

Diehl, W. Der Rückgang des hessischen Kirchengesangs im 19. Jh., MSfG 11, 2.
Dorn, O. Heinrich Dorn in Leipzig, Leipz. Neueste Nachrichten. 1. Jan. 1906.
Edwards, F. G. Mendelssohn's organ Sonatas. MT 62, 756.
Ehlers, P. Beethoven's »Leonore«, Königsb. Allgem. Ztg. 1905, 547.
Eisenmann, A. W. A. Mozart, Über Land und Meer, 48, 15/16.
Elson, A. Club programs from all nations. Romantic and modern Germany, Mus 11, 2.
Erb, L. Concerning mechanical players, Mus 11, 2.
Ewers, H. Die Musik in der bildenden Kunst. RMZ 7, 6.
Fenno, F. Variétéoperetten, Die Operette, Leipzig, 1, 1.
Ferch, E. Die neue Orgel in der Wallfahrtskirche zu Maria-Radna in Ungarn, ZfI 26, 12.
Fiege, R. Beethoven's Fidelio in der Urgestalt, BfHK 10, 5.
Finck, H. T. Military music, Mus 11, 2.
Fischer, Die Orgel in der Regler-Kirche zu Erfurt, ZfI 26, 14.
Freimark, H. Die moderne Hausmusikbewegung, Die Post, Berlin 1905, 25. Nov.
Gastoué, A. La Mystère des Vierges sages et des Vierges folles, TSG 11, 12.
Gehring, A. The elements of musical appreciation, Et 24. 2.
G., J. Over registreeren, Het Orgel, Jan.
Gerhard, C. Mendelssohn's Mutter und Kind. Köln. Volksztg. 1905, 22. Okt.
Gevaërt, Fr. A. Lettre sur les chefs d'orchestre et question de rhythme, RM, 6, 3.
— Die musikalische Reproduktion. S. 64, 15/16.
— De la execució musical, RMC 3, 25.
Goetschius, P. Musical composition, Mus 11, 2.
Goos,. P. Beethoven's Fis-dur Sonate. NMZ 27, 10.
Grand-Carteret. Retrato grafológico de Wagner, Musica. Buenos Ayres, 1, 2.
Gumppenberg, H. v. Die Opernfrage. Neues Wiener Tagblatt, 8. Jan. 1906.
Guttmann, A. Oscar Fried, MWB 37, 5.
H., Wm. Stomme oppositie. Toonkunst, Amsterdam, 2. 1 ff.
Habich, G. Musiker-Medaillen, BW 8, 8.
Hagemann, C. Die komische Oper. Rheinisch-Westfälische Ztg. Dez. 1905.
Hartzem, J. Das Urheberrecht an Werken der Tonkunst, RMZ 7, 7.
Haslam, W. S. Opera and realism, Mus. 11, 2.
Henderson, T. F. Charlie He's my darling and other Burns originals. Scottish Historical Review, Glasgow, Jan. 1906.
— Continental Conservatoires, St 16, 190.
Herbert, W. v. The music of the Balkan gipsies, Et 24, 2.
Heuß, A. Das dämonische Element in Mozart's Werken, ZIMG 7, 5.
Hol, J. C. Naar anleiding uner recensie, Cae 63, 2.
Hook, C. M. American and German opera conditions contrasted, Et 24, 2.
Horwitz, K. Mozart als Humorist, NMP 15, 2.
Hudson, O. The training of children in systematic work, Mus 11, 2.
Jendwine, J. W. Why we should study abroad, Mus 11, 2.
Ingegnieros, J. Origen y funcion de la musica, según la psicología biológica, Música. Buenos-Ayres. 1, 2f.
Jones, H. W. What High School music may be, Mus 11, 2.
Joß, V. »Aschenbrödel«. (Märchenoper von L. Blech, Urauff. in Prag.) NMP 15, 2.
Istel, E. Die Entstehung des deutschen Melodramas, Mk 5. 9 ff.
Katt, Fr. »Fidelio« (Beethoven's), Voss. Ztg., Berlin 1905, 20. Nov.
Kerst, Fr. Die letzten Stunden Mozart's, Berl. Tagbl. 1906, 4. Febr.
Kleefeld, W. Mozart als Briefsteller, NMZ 27, 9.
— Familie Mozart, Bazar, Berlin, 52, 4.
Kling, H. Mozart, comme professeur d'harmonie et de composition musicale, GM 52, 4 ff.
Kloß, E. Das Tannhäuser-Bacchanal, MWB 37, 6.
Knoke, K. Beobachtungen und Eindrücke vom kirchlichen Leben in Dänemark während einer Ferienreise, MSfG 11, 1 f.
Kohut, A. Die Gräfin »Marie d'Agoult«. Die Skizze, Berlin 1905, 35.
— R. Schumann in französischer Beleuchtung, RMZ 7, 6.
Komorzynski, E. v. Mozart und Schikaneder, Deutsche Arbeit 5, 5.
Köstlin, H. A. Ein Stück Volkskunst, NMZ 27, 10.
Krause, E. Kurze Hinweise auf den einstimmigen Sologesang mit Begleitung d. Klaviers, HKT 10, 6 ff.
Kroeger, E. R. Some impressions of New York musical conditions upon a visitor, MC 25, 1348.
Krtsmáry, A. »Unzeitgemäße Betrachtungen« zur Mozartfeier, NMP 15, 2.
Kruse, R. »Rolands Knappen« (Lortzing's), Börsen-Cour., Berlin 1905, 499.
Kürsteiner, P. Ein »Schweizerischer Richard Wagner-Verein«. Der Barde, St. Gallen, 1, 1.
Landau, P. Zur Hundertjahrfeier von »Des Knaben Wunderhorn«, Allgem. Ztg. f. Chemnitz 1905, 22. Nov.

Lange, Fr. Mozart und die Gesangskunst, NMP 15, 2.

Lederer, V. Zur Geschichte der Notenschrift v. Joh. Wolf. Ausf. Bespr. S. 64, 9/10.

Lee, V. The riddle of music. Quarterly Review, London, Jan. 1906.

Leigh, J. G. The Libraries and their possibilities. Economic Review, London, Jan. 1906.

Leriche, P. »Tiphaine« von V. Neuville, CMu 9, 4.

Liebling, E. How to memorize musics, Et 24, 2.

Linda-Lipaczyński, C. Berliner kgl. Musikinstrumenten-Sammlung, Lu I, 20/24.

Lliurat, F. Els que escolten, RMC 3, 25.

Loman, A. D. Reizen van Orchesten. Toonkunst, Amsterdam, 2, 1.

Louis, R. Wolfgang Amandeus Mozart, MRu 2, 3.

Lucerna, E. Gitarre und Volkslied. Das deutsche Volkslied, Wien, 8, 1.

M. Die Litanei am Bußtage, KCh 17, 2.

M., J. M. Brée, Die Grundlage der Methode Leschetizky (Bespr.) LZ 57, 6.

Maarschalkerweerd, M. Onderhoud, revisie en stemming van het orgel. Het Orgel, Jan.

Maclean, Ch. The British School on View, ZIMG 7, 5.

Malherbe, Ch. Un opéra-ballet in connu: Rameau et les Fêtes de Ramire, M 72, 2 ff.

Marnold, J. Dialogues des morts: Terpandre, Palestrina, LM 2, 3.

Martens, C. Les chansons populaires belgiques. Revue Générale, Brüssel, Jan. 1906.

Mathews, W. S. B. The young women pianist and her business prospects. Et 24, 2.

M(athias), X. Alte und neue Ziele, C 23, 1.

Mauclair, C. A. Bruneau. Emporium, Bergamo, Jan. 1906.

Millet, Ll. Les cansons originals, RMC 3, 25.

Milligen, S. van. W. A. Mozart en zijn Entführung aus dem Serail, Cae 63, 2.

Mortier, A. »William Ratcliff« von H. Leroux, CMu 9, 4.

Nagel, W. Die Wiederbelebung von Mozart's Klaviersonaten, NZfM 73, 4.

Naumann, Fr. P. Cornelius und wir, Die Hilfe, Berlin, 12, 1/2.

Nef, K. Zum 150jährigen Geburtstag Mozart's, SMZ 46, 3.

Neitzel, O. Zu Mozart's Gedächtnis. (Vortrag, gehalten von O. Neitzel. RMZ 7, 4.

Niemann, W. Neue Klaviersonaten, NZfM 73, 7.

Nowack, O. Vom Extemporieren, RMZ 7, 3.

O., C. v. Der Corregidor von H. Wolf, WvM 13, 5.

— Salome (Rich. Strauß), Cae 63, 2.

Obrist, A. Klavierspielapparate und musikalische Seelenwerke, KW 19, 10.

Orchard, J. G. The ashes of Anton Seidl, MC 25, 1346.

Otmár, S. A magyar zene harmoniai és melodikai sajátosságáról, Zg 6, 33.

Pecanins, J. Cansons Populars Catalanes, (Forts.) RMC 3, 25.

Pedrell, F. Músichs vells de la terra: Joan Carles Amat, RMC, 3, 25.

— La Festa d'Elche ou le drame lyrique liturgique. VI. TSG 11, 12.

Perriot, F. Méthode élémentaire d'exécution du chant grégorien. I. Les chants des vêpres, Revue du Chant Grégorien 14, 4/5.

Peter, J. Deutschlands Liederdichter 2 (Heine) SH 46, 7.

Philip, J. The Paris Conservatory, Mus 11, 2.

Piñero, E. La Música y el arte, sú accion moral, Música, Buenos Ayres, 1, 2.

Poë, E. S. Le Corbeau, LM 2, 4.

Pothier, J. L'‹Alleluia Surrexit Dominus› du mercredi de Pâques, Revue du Chant Grégorien, Grenoble, 14, 4/5.

Pradel, F. Schlesische Volkslieder, Mitteilungen d. Schles. Gesellsch. f. Volkskunde, Breslau 1905, 14.

Procháska, R. Mozart und seine Prager, Deutsche Arbeit 5, 5.

— Mozart und seine Prager, NMZ 27, 9.

Puy, J. C. de. De berijmingen en de wijzen der Psalmen en het kerkgezang, Het Orgel, Jan.

Quittard, H. Les maîtres violinistes français du XVIII[e] siècle, d'après la publication de MM. J. Jongen et J. Debroux, RM 6, 3.

R. Friedr. Frey-Kämpf †. Die Instrumentalmusik, Zürich, 7, 2.

R., E. Carl Loewe's geistliche Musik, KW 19, 10.

Raaff, J. J. Een Kettner over Wagner's Ring des Nibelungen. Toonkunst, Amsterdam, 2, 3 ff.

Rappard, A. Twee vocale-Orkestwerken van R. Strauß, WvM 13, 3.

Reichel, A. Die Bach'schen Suiten für Violoncello solo, SMZ 6, 5.

Renz, B. Cl. Musik bei einigen Algonkin-Völkern, MRu 2, 2.

Robert, B. The Mystical Side of Music, Broad Views, London, Febr. 1906.

Rolland, R. La Musique en Allemagne

au XIIIe siècle, La Revue de Paris 1906, 15. Febr.
Rosenfeld, M. H. Honesty of Music Publishers, The American Musician 22, 2.
Rössing, J. H. Bijdrage tot een geschiedenis der Opera in Nederland. Toonkunst, Amsterdam, 2, 3.
Russell, L. A. Primary vocal law, Mus 11, 2.
Rutters, H. Lesgeven. Toonkunst, Amsterdam, 2, 1.
— Mozart-Overdenkingen. Toonkunst. Amsterdam, 2, 2.
Rychnowsky, E. Reformchöre, KW 19, 10.
— Lorenzo da Ponte, Deutsche Arbeit 5, 5.
Sagody, O. Die metrischen Eigenschaften in der ungarischen Musik, Zg 47/48, 1905.
Samazeuilh, G. Pariser Opernpremiéren. (Werke v. G. Pierné, Ch. M. Widor), S 64, 9/10.
Sch. Was ist uns Mozart heut? DMZ 37, 4.
Schiedermair, L. Mozart und die italienische Oper, NZfM 73, 4.
Schjelderup, G. Stimmen der Völker in Liedern, KW 19, 9.
Schlo sser, A. Das moderne Orchester, MRu 2, 3.
Schmitz, E. Mozart's künstlerisches Vermächtnis, Hochland, München 3, 4.
Schnerich, A. Zur Gesamtausgabe der Werke von Jos. Haydn, AMZ 33, 7.
Schroeder. »Tonmalerei« im Choral, GBo 23, 1.
Schuster, H. Leopold Mozart, Deutsche Musik 5, 5.
Segnitz E. Zwei tote Sangesgrößen (Gabriele Kranß, Otto Schelper), NMZ 27, 10.
Senes, G. Musica minuscola, NM 10, 120.
S., G. Le festival Mozart au cercle artistique de Bruxelles, GM 52, 5.
— Un nouvel opéra de Saint-Saëns, GM 52, 7.
S., P. Edw. MacDowell (Bespr. d. Buch. v. Gilman); MSt 25, 631.
— Die Entwicklung der Ballade als musikalische Kunstgattung, RMZ 7, 7.
Smith, M. L. Arab. Music, Journal of the African Society, London, Jan. 1906.
Spencer, A. Can music express emotion? MMR 36, 422 ff.
Spry, W. Notes on modern American music, Et 24, 2.
Squire, B. The modern minor mode, Et 24, 2.
Stein. J. S. Bach's Kunst — kerndeutsche Kunst, KCh 17, 2 f.
Storck, R. Mozart, Der Türmer 8, 4.
Sturm, A. Die Berechtigung der Improvisation im kirchlichen Orgelspiel, MSfG 11, 2.
Tapper, Th. C. A. Löschhorn, Mus 11, 2.
Tappert, W. Ein Schelmenstreich Mozart's, RMZ 7, 4.
Thibaut, J. Note sur la musique orientale (Arabes, Turcs et Persans) RM 6, 3.
Thiessen, K. Peter Cornelius als Musiker. Bespr. v. P. Cornelius' Werken, S 64, 11/12.
— Neue Lieder. Besp., NZfM 73, 7.
Thomas, F. E. Music in the Public schools, MC 25, 1348.
Tiersot, J. De quelques cantiques populaires, TSG 11, 12.
Tischer, G. »Der Totentanz« v. Felix Woyrsch, RMZ 7, 6.
Trp., E. Kapellmeister Lothar Kempter, SMZ 46, 3.
Uhl, E. Louise Langhans-Japha, NZfM 73, 5.
Vancsa, M. Don Juan oder Don Giovanni? NMP 15, 2.
Vaselli, A. Der Mensch Mozart u. seine Musik, NMZ 15, 2.
Vedia, J. de. Much ado about nothing ó dejémonos de historias, Música, Buenos Ayres, I, 2.
V., J. Ist das Kyriale Vaticanum ein Provisorium? C 23, 1 f.
Vely, E. Geraldine Farrar, BW 8, 7.
V(ictori), J. Die Melodien des Kyriale (Editio Vaticana), C 23, 2 f.
— Palestrina (Bespr. d. Werkes von M. Brenet) C 23, 2.
W. Schubert'sche Liedbegleitung, KW 19, 10.
— Vom Dienst- bzw. Beschäftigungsvertrag, DMZ 37, 6.
Wagner, P. H. Riemann, Handbuch d. Musikgeschichte. Ausf, Bespr., ZIMG 7, 5.
— Wie müssen die Melodien der vatikanischen Choralausgabe ausgeführt werden? (Aus: Über tradionellen Choral und tradionellen Choralvortrag), GBo 23, 1 f.
Waldt, J. Das »Mozarteum« in Salzburg, NMZ 27, 9.
— Leopold Mozart, der Vater Wolfgangs, NMZ 27, 9.
Walter, E. Die Nationalität in d. Musik, Musikrevue, Lemberg, I, 8 ff.
Walter, K. Eine wandernde Melodie, GBl 31, 1.
Watt, Ch. E. Some thoughts on pedaling, Et 24, 2.
Webster, H. K. Miß Marie Hall. American Illustrated Magazine, New York, Jan. 1906.
Welti, H. Zum Fideliojubiläum, Der Tag, Berlin, 1905, 575.
Widmann, W. Zur Geschichte der Mozartaufführungen in Bayern, Münchn. Neuest. Nachr. 1906, 27. Jan.

Wild, J. Das Beethovenhaus in Bonn, Vossische Ztg., Berlin, Dez. 1905.
Wirth, M. Das erweiterte Parsifal-Monopol, Beil. d. Leipziger Neuest. Nachr., 5. Febr. 1906.
Wustmann, G. Geschichte d. Leipziger Stadtbibliothek I, Neujahrsblätter der Bibl. u. des Archivs d. Stadt Leipzig 1906.
Zuschneid, K. Mozart's Klaviersonaten und ihre Bedeutung im Unterricht, NMZ 27,9.

Buchhändler-Kataloge.

Börner, C. G., Leipzig, Nürnberger Str. 44. Lagerkatalog IV. Theater und Musik, Dramen.
Breitkopf & Härtel, Leipzig, Mitteilungen Nr. 84. Musikverlags-Bericht 1905. Alphabetisch geordnet. Nach Gruppen geordnet und zwar: I. Zeitgenössische Tonsetzer. 20. Jahrhdt. II. Musikalische Renaissance (fortlebende und wiederbelebte Werke von Meistern der Vorzeit). 7.—19. Jahrhdt. Kritische Gesamtausausgaben. Musikgeschichtliche Sammelwerke. III. Musikbücher. Internationale Musik (Verlags-Vertretungen).
Schmidt, C. F., Heilbronn a. N. Katalog 324. Bücher über Musik.
Völcker, K. Th., Frankfurt a. M., Römerberg 3. Katalog 260. Kulturgeschichte. Darunter Rubrik »Musik«.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Ortsgruppen.

Berlin.

Am 21. Januar sprach Herr Prof. Dr. Friedrich Zelle auf Grund seiner bekannten Forschungen zur ältesten deutschen Oper. Nachdem er kurz die Entstehung der Oper und ihr Übergreifen auf deutsches Gebiet berührt hatte, charakterisierte er die Gründung der stehenden Oper in Hamburg durch den Senator Schott, zeigte, welchem Widerstande der Plan bei der Geistlichkeit begegnete und wie er in den Musikern Theile, Strungk, Förtsch und Joh. Wolffg. Franck tatkräftige und verständnisvolle Mitarbeiter fand. Ihr Leben legte Vortragender in kurzen Zügen dar, ihr Wirken machte er durch viele, z. B. der kirchlichen Praxis entnommene Beispiele anschaulich, mit deren Wiedergabe sich Frl. von Reichenbach, die mit vielem Verständnis sang, und Frl. Kiesel den Dank der Versammlung verdienten.

In derselben Sitzung gab Herr Dr. James Simon eine kurze kritische Übersicht über den Stand der Chopinforschung mit besonderer Berücksichtigung von Hugo Leichtentritt's Chopin-Buch. Der verständnisvollen, durch praktische Beispiele vertieften Darstellung folgte die Versammlung mit sichtlichem Interesse.

Beiden Vortragenden sprach der Vorsitzende den Dank der Gesellschaft aus.

Johannes Wolf.

Leipzig.

In der Hauptversammlung am 8. Januar kam außer einigen geschäftlichen Angelegenheiten die bisher versäumte Neuwahl des Vorstandes zur Erledigung. Durch Akklamation wurde der frühere Vorstand wieder gewählt.

Zu einer wohlgelungenen Mozart-Feier gestaltete sich der Abend am 30. Januar, den die hiesige Ortsgruppe im Verein mit der Ortsgruppe der internationalen Mozartgemeinde, anläßlich des 150. Geburtstages Mozarts, veranstaltete. Das Programm bot das Quintett *G-moll* für Streichinstrumente, die Bauernsinfonie »Ein musikalischer Spaß«, die höchst spaßhaft im Kostüm zur Aufführung gelangte, die Sonate *G-dur* für Pianoforte und Violine, weiter drei Lieder für Sopran (Abendempfindung, An Chloe und Schon klopfet mein liebender Busen (Un moto di gioia) und schließlich zwei Duette aus der Zauberflöte und aus Figaros Hochzeit. Im Mittelpunkt der Feier stand der Vortrag des Herrn Prof. Dr. A. Prüfer über das Thema: »Mozart's

Opern und die Gegenwart, mit besonderer Berücksichtigung des Textes der Zauberflöte«. Ausgehend von den verschiedenen Werturteilen, die man über Mozart's Schöpfungen ausgesprochen hat, ja selbst noch ausspricht, stellte der Vortragende die Äußerungen der Zeitgenossen des Meisters, Schaul und Nägeli, den Urteilen Liszt's, Wagner's, Schumann's u. a. gegenüber. Stimmen der Gegenwart, die entweder die geistige Bedeutung Mozart's in Abrede zu stellen oder auch Mozart als Opernkomponisten gegen Wagner auszuspielen suchten, ließen den Redner näher auf Mozart als Dramatiker und auf die Bedeutung seiner Meisteropern eingehen. Auf den Unterschied der alten, d. h. der Kunst im 18. Jahrhundert, und der modernen Kunst aufmerksam machend, verbreitete er sich im weiteren Verlaufe seines Vortrags besonders über die Urteile Wagner's über Mozart als Opernkomponist, dessen Renaissancebestrebungen, wie sie augenblicklich in den Mozart-Festspielen in München durch Possart verwirklicht sind, der Vortragende als Hauptbedingung für verständliche, stilgerechte Mozartaufführungen ansieht. Bezüglich des Textes der Zauberflöte erwähnt der Vortragende die neueren Forschungen E. von Komorzynski's, der Jahn darin berichtigt, daß Schikaneder nicht ein ruinierter Spekulant, der zu seiner Rettung zu einer Zauberoper seine Zuflucht nahm, sondern ein wohlhabender Theaterdirektor gewesen sei, der mit der Zauberflöte sich nur der Tradition der alten Wiener Zauberpossen, der alten sog. Maschinenkomödien, anpassen wollte. An das Drama Geblers, Thamos, König von Ägypten, als Vorbild der Zauberflöte und des Oberontextes erinnernd und damit auch auf die Ähnlichkeit der beiden letzt genannten Texte aufmerksam machend, äußerte sich der Vortragende schließlich noch über das durch Schikaneder in die Oper eingeführte Humanitätsideal des Freimaurerordens. Er schloß seinen Vortrag mit Urteilen, die Schopenhauer, Herder und besonders Goethe, der bekanntlich eine Fortsetzung des Werkes machte, zugunsten dieser Oper fällen. — Die musikalischen Darbietungen wurden von Frl. A. Hartung (Gesang), Herrn A. Voigt (Gesang), Raillard (Klavier) und den Mitgliedern des Gewandhausorchesters, den Herren E. Kolb, H. Denk (Violine), O. v. Berlepsch, J. Thümer (Viola), A. Kludt (Violoncello), A. Wolschke (Kontrabaß), A. Frehse und O. Stolze (Horn) ausgeführt.

Am 17. Februar hielt Herr Prof. Dr. Barth einen sehr anregenden Vortrag über: »Die Tonhöhe der Sprechstimme«. Auf diesem Gebiete ist bis jetzt etwas Positives eigentlich noch nicht geleistet worden. Es liegen zwar Untersuchungen vor über die Tonhöhe der Konsonanten von Wolf und Appun und über die Tonhöhe der Vokale von Hermann, Helmholtz u. a.; doch Untersuchungen über die Tonhöhe der Sprechstimme als Ganzes sind sehr spärlich zu finden. Hier und da streift man wohl, so in einzelnen Gesangschulen, dieses Gebiet, doch konzentriert man sich meistens doch mehr auf die Tonhöhe der Singstimme. Der Vortragende will nun u. a. durch die Behauptung, daß man beim Gesang auf die Höhe der Sprechstimme achten solle, auf seine Untersuchungen gekommen sein. Die ganze Art seiner Untersuchungen bezeichnet er als höchst subjektiv. Da die Klangfarbe der Sprechstimme eine ungewöhnlich fremde sei, käme es sehr oft vor, daß man sich in der Tonbestimmung irre. Vor allem passiere dies musikalischen Leuten, auf deren Unterstützung man sich deshalb so gut wie nicht verlassen könne. Nachdem der Vortragende noch auf die Vorbedingungen derartiger Untersuchungen aufmerksam gemacht hat, kommt er schließlich auf deren Resultate zu sprechen. Seiner Meinung nach spricht jeder Mensch harmonisch, und zwar liege die Sprechstimme der meisten Leute im *C-dur*-Akkord. Viele Leute, Männer wie Frauen, sprächen zum großen Teil auf dem $\bar{c}$. Könne man den Ton nicht genau feststellen, so erhalte man den Klang, wenn man zwei, höchstens drei Akkordtöne von C-dur zusammennähme. Bei Männern z. B. $g + \bar{c}$ oder $c + g + \bar{c}$. Im allgemeinen sei c, g, $\bar{c}$ die Stimmlage der Männer; eine tiefere Stimmlage sei seltener. Seit drei Jahren sei er nur zwei Männern begegnet, deren Stimmlage C sei. Bei Frauen und Kindern hat er mehr das Gefühl eines Tones. Liege der Klang in mehreren Tönen, so kämen die höheren Akkordtöne von $\bar{c}$ in Betracht, z. B. $\bar{c} + \bar{g}$. Auch beim Heben und Senken der Stimme (Wundt: Tonakzent) bewege sich die Stimme nur in Akkordtönen. »Die Liebe« würde darin nach Barth so gesprochen

werden: $\overline{c}$ $\overline{c}$ $\overline{c}$ g g Die Lie-be. Was nun das Verhältnis der Sprechstimme zur Singstimme anbetrifft, so vertritt der Vortragende die Ansicht, daß Frauen im Durchschnitt auf dem untersten Ton der Singstimme sprechen, während bei Männern die Sprechstimme mehr in der Mitte der Singstimme liegt. Da Barth nicht nur bei gesunden Menschen seine Untersuchungen vorgenommen hat, sondern auch bei Taubstummen und bei Dialekten zu gleichen Resultaten gekommen ist, glaubt er das Richtige getroffen zu haben, obwohl er sich im Gegensatz zu Wundt, Mackenzie u. a. befindet. Für die Sprachforschung, Gesang und Hygiene würde die Richtigkeit dieser Untersuchungen von großem Werte sein. **C. Ettler.**

Paris.

La Section de Paris a tenu sa dernière séance le 31 janvier. M. Eugène de Bricqueville a fait une communication, basée sur sa profonde connaissance des instruments anciens, relative à l'exécution des œuvres anciennes (de Bach, par exemple) sur des instruments contemporains de ces œuvres. M. de B. a ensuite parlé des anciennes violes en particulier, et montré que la viole dite »d'amour« est un instrument fantaisiste, qui ne figura jamais dans les »concerts de violes.« Il faut donc se garder, dans les reconstitutions de musique ancienne, de faire figurer cette viole parmi l'orchestre. Pour illustrer sa conférence par des exemples, M. de B. a fait jouer ensuite, par M. Picard (de Versailles) plusieurs œuvres de Marais (1656–1728) écrites pour la viole proprement dite. Une de ces pièces de Marais a été jadis transcrite et se trouve encore chez un grand éditeur parisien sous le titre: *Gavotte de Lulli* (!).

La communication suivante sur: La Musique de Luth française du XVII[e] siècle, a été faite par M. Ecorcheville. Mme Landowska a exécuté ensuite plusieurs pièces de luth, de A. Francisque, Bésard, du Faut, Mésangeau, Pinel, Chancy et Gallot. — transcrites pour le clavecin par M. Quittard qui prépare, avec M. Ecorcheville, un travail très important sur les luthiste français du XVII[e] siècle. **J.-G. P.**

Neue Mitglieder.

Akademischer Gesangverein, Straßburg i. E., durch Professor Dr. Michaelis, Blessigstraße 4.
Behr, Edward, Director of H. E. G. Band, Bombay (Indien) Government House, Malabar Hill.
Conor, Dr. Rouen (Seine inf.), 15 Rue Beauvoisine.
Jurian, Juri, Leiter der Charkow'schen Musikgesellschaft, Charkow, Kokoschkinskaja 6.
Leblanc-Barbedienne, Mlle Valentine, Paris, 83 rue Lafayette.
Mac Clintock, F. G., Precentor, Dunleer, Ireland, Drumcar Rectory.
Masson, Paul, Paris, 45 rue d'Ulm.
Milne, V. R., Norwich, Smallbourgh Rectory.
Suter, Hermann, Kapellmeister, Basel.
van Waefelghem, Louis, Paris, 46 Boulevard Péreire.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Göhler, Dr. Albert, jetzt Hohestraße 39 II.
Rychnowsky, Dr. Ernst, Prag, jetzt Prag-Weinberge, Glatzergasse 15.

Mitgliederverzeichnis.

Das neue Mitgliederverzeichnis der IMG. ist im Druck und soll einem der nächsten Hefte der Zeitschrift beigelegt werden.

Die verehrlichen Mitglieder, die in der letzten Zeit ihre Wohnung gewechselt haben oder dieses demnächst tun werden, wollen ihre neuen Adressen gefl. **umgehend** den Herren Breitkopf & Härtel in Leipzig mitteilen, damit sie noch im Mitgliederverzeichnis Berücksichtigung finden können.

Ausgegeben Anfang März 1906.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Otzscherstr. 100 N.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT.

Heft 7. Siebenter Jahrgang. **1906.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 ℳ.

Die unter Gluck's Mitwirkung hergestellte, verschollene älteste deutsche Übersetzung der „Iphigenia auf Tauris".

Man hielt bis heute die deutsche Übersetzung der »Iphigenia auf Tauris«, die den ersten Wiener Aufführungen von 1781 zugrunde gelegt worden ist, für verschollen. So äußert sich Schletterer in der Vorbemerkung zu dem von ihm in der Breitkopf & Härtel'schen Textbibliothek (als Nr. 86) herausgegebenen Textbuche S. 5; »Die älteste für Wien gefertigte Übersetzung des Guillard'schen Buches liegt uns leider nicht vor, wenn sie sich nicht in einem 1808 in München gedruckten, abscheulichen Texte wiederfinden sollte.« Man wußte auch bis heute nicht, wer diese älteste Übersetzung angefertigt hat. Weder Marx [1]), noch Schmid [2]), noch Wotquenne [3]), noch andere Gluck-Biographen äußern sich hierüber. Von deutschen Übersetzungen sind vielmehr nur bekannt in erster Linie die für die erste Berliner Aufführung des Werkes — vom 24. Februar 1795 — von Sander hergestellte »freie«, die noch heute den Aufführungen allgemein zugrunde gelegt wird und sich in den deutschen Klavierauszügen findet. Dann hat Bitter 1866 seine Schrift »Mozart's Don Juan und Gluck's Iphigenia in Tauris. Ein Versuch neuer Übersetzungen« Berlin, bei Schneider herausgegeben. Er druckt von Seite 333 dieses Buches an parallel das französische Original und seine sehr sorgfältige und schöne Übersetzung ab und wirft der Sander'schen Übersetzung mit Recht (S. 336) vor, daß sie weder gegen das Originalgedicht, noch gegen die Partitur treu sei, indem er näher ausführt: »Diese unerläßlichen Erfordernisse sind hier in einem Maße unberücksichtigt geblieben, welches so weit geht, daß die durch die ‚Freiheit' der Übertragung hervorgerufenen Veränderungen in Melodie, Rhythmik und Deklamation das ganze Werk durchgreifend modifizieren, Gluck's Partitur aber in bezug auf die Gesangstimme fast nur ausnahmsweise unbeirrt gelassen haben.« Die kritische Prachtausgabe des Meisterwerkes (sogenannte Pelletan-Ausgabe) war zunächst mit Rücksicht auf die Schwierigkeit einer Übersetzung gerade bei Gluck, bei dem es galt, die feinen und sprechenden Konturen dieser Musik nirgendwo zu

1) Gluck und die Oper, Berlin 1863.
2) Christoph Willibald Ritter von Gluck, Leipzig 1854.
3) Thematisches Verzeichnis, Breitkopf & Härtel, 1904.

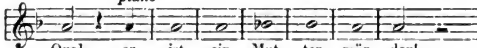
stören, geradezu der radikalen Absicht, überhaupt auf eine Übersetzung zu verzichten, da derjenige, der die Werke Gluck's vollkommen kennen lernen will, doch genötigt ist, auf die Ursprache zurückzugehen. Schließlich fand sich in der feinsinnigen Übersetzung von Peter Cornelius ein Ausweg. Diese drei: die Sander'sche, die Bitter'sche und die Cornelius'sche Übersetzung kann man im wesentlichen als allein in Betracht kommend bezeichnen.

Daß die Auffindung der ältesten Wiener Übersetzung dann von unermeßlichem Werte für uns sein würde, wenn sie nicht liederlich gemacht, sondern unter Gluck's Aufsicht und zu seiner Zufriedenheit hergestellt worden ist, liegt bei der Eigenart des Meisters ohne weiteres auf der Hand.

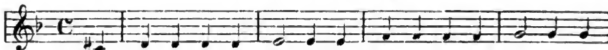
Nun besitzt die Leipziger Petersbibliothek ein kostbares Gluck-Autograph, nämlich acht Seiten engbeschriebene Singstimmen-Andeutung mit deutschem, und zwar lediglich deutschem Text (katalogisiert unter Nr. 11906). Dieses Autograph umfaßt den größeren Teil der Oper. Es beginnt nämlich bei dem auf den Scythenchor Nr. 6 »Les dieux apaisent leur courroux« folgenden Rezitativ »Malheureuse!« bringt den Schluß des ersten Aktes, hierauf den Anfang des zweiten Aktes bis in die Mitte des Eumenidenchores Nr. 15, hierauf den Schluß des dritten Aktes, nämlich den Schluß des Rezitativs, das der Arie Nr. 22 »Ah, mon ami« folgt, (von »quelle fureur t'anime« an) und die Arie Nr. 23, und endlich den Anfang des vierten Aktes bis zum Auftreten des Thoas. Der Einblick in dieses Autograph zeigt zweierlei: erstens, daß diese Übersetzung, wie zu vermuten war, unbekannt, zweitens, daß sie sehr sorgfältig gerade in ihrem Zusammentreffen mit der Musik erwogen ist. Gluck hat sich augenscheinlich deshalb den ganzen Text mit der Melodie aufgeschrieben, um eine bessere Übersicht über die Wirkung zu haben. Er verfährt in bezug auf die Rhythmik mit dem französischen Original ziemlich frei. Als Beleg hierfür setze ich den Anfang der Sopranstimme des Eumenidenchores Nr. 15 her:

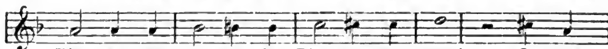






Das französische Original setze ich zum Vergleiche her:







Besonders interessant ist das b bei »Muttermörder«. Hier bedingt die aus dem Wort »Mutter« fließende geänderte Melodieführung sogar eine Veränderung der Harmonie. Gluck hat darum diesen Chor, wohl wissend, was auf ihn ankommt, vierstimmig skizziert, während sonst das Autograph stets nur ein- oder zweistimmig auf einem Liniensystem geschrieben ist. Diese Sorgfalt beweist, daß Gluck es mit seiner Übersetzung ernst gemeint hat. Aber diese Erkenntnis läßt uns nur um so schmerzlicher den Verlust des Textbuches beklagen!

Lange habe ich vergeblich nach ihm gesucht. Endlich spielte es mir der blinde Zufall in die Hände — leider, wie sich ergeben wird, nicht ganz rein. Im Jahrgang 1832 der »Allgemeinen Musikzeitung« steht auf S. 746 f. die Notiz über die Aloys Fuchs'sche Autographensammlung und insbesondere die zu ihr gehörenden Gluck-Autographen. Zu ihnen gehörte eben auch die deutsche Skizze der »Iphigenia in Tauris« auf acht Seiten. Der ungenannte Berichterstatter fügt hinzu, daß diesen deutschen Text 1781 in Wien unter Gluck's Aufsicht Alxinger gemacht habe. Das war denn nun auch der Weg zur Auffindung des Textbuches. Johann v. Alxinger (1755 bis 1797), ein Wiener Jurist und Dichter der freien Josephinischen Strömung, ist noch ein wenig als Epiker und als eleganter und gewandter Übersetzer bekannt. Es war festzustellen, daß 1812 in Wien seine »sämtlichen Schriften« in zehn Bänden erschienen sind. Im neunten Bande, den »vermischten Schriften«, S. 139—182 war nun das kostbare Textbuch zu finden: »Iphigenia auf Tauris. Eine tragische Oper in vier Aufzügen. Nach dem Französischen des Guillard. Die Musik ist vom Ritter Gluck. (Nachtrag zu Alxinger's Theater).« S. 140 folgende bringt nach Art eines Metastasio'schen Argomento eine Darstellung der Sage, S. 141 die wichtige Notiz: »Die gegenwärtige Übersetzung hat Herr von Alxinger in Gemeinschaft mit dem unsterblichen Componisten verfertigt. Bey der erneuerten Aufführung auf den k. k. Hof-Theatern hat man eine nochmahlige Durchsicht nöthig geglaubt, und sich bei Veränderungen meistens der Lesarten bedient, die das Berliner und Weimarische Theater gewählt haben. Überhaupt findet sich mehr die Genauigkeit als Schönheit des Ausdrucks beobachtet. So nur war es möglich, den tiefen Sinn der Musik wiederzugeben. Wien, am 1. Januar 1807.«

Vor der Ausgabe von 1812 scheint der Alxinger'sche Text unter seinen Werken nicht gedruckt worden zu sein. Ein vergleichender Blick auf das beschriebene Gluck-Autograph zeigt, daß hier in der Tat die gesuchte Übersetzung vorliegt. Und vielleicht ist die Ausgabe noch heute antiquarisch käuflich!! In der Leipziger Universitäts-Bibliothek, der ich den Band entliehen habe, ist er unter »Litt. Germ. 293[ae]« katalogisiert. Wunderbarerweise ist übrigens in der dieser Gesamtausgabe der Alxinger'schen Werke beigegebenen Biographie kein Wort davon gesprochen, daß Gluck 1781 den 26jährigen Aristokraten würdigte, mit ihm gemeinschaftlich diese Übersetzung seines Meisterwerkes zu verfertigen!

Dagegen findet sich unter den Gedichten Alxinger's das folgende, das über die Beziehungen Gluck's zu Alxinger eine beachtenswerte Andeutung enthält, und deshalb, sowie weil es treffend den Eindruck widerspiegelt, den Gluck auf seine besten Zeitgenossen hervorgebracht hat, hier seine Stelle finden mag:

An Gluck.

Nach einer Vorstellung der Oper Orpheus und Eurydice.

Mein Gluck, mein Freund, wo ist das Felsenherz,
Das dein unsterblicher Gesang nicht schmelzt?
Ich sah den Jüngling vor der Hölle Tor,
Die goldne Zither in der Rechten, stehn.
Die Eumeniden lauschten auf sein Lied.
Ja! nur mit diesen Tönen, diesen nur
Konnt' Orpheus sie, die Unerbittlichen
Erbitten, konnte vom Verhängnis selbst
Erzwingen, daß es nun zum erstenmal
Und letztenmal ein schon beschrieb'nes Blatt
Voll Reu' aus seinen ew'gen Büchern riß.

O Gluck, es ist mein Stolz, daß du mich liebst,
Mein Stolz ist's, daß auch du dem Volk gehörst,
Dem ich gehöre; fühlt es gleich so ganz,
So warm nicht, wie es sollte, deinen Wert.
Denn lohnt sein Abderitenlob, das statt
Durch Tränen, meist durch Schwielen in der Hand
Sich äußert, nicht den Notenkleckser auch,
Der leeres Ohrgekitzel für Musik,
Der Gaukeleien für Virtu verkauft,
Und dessen eitler, nichtiger Gesang
Nicht weiter, denn ans Trommelhäutchen reicht,
Das Herz nie finden wird, ja, gar nicht sucht.

Was nun die Veränderungen betrifft, so sind sie natürlich eben der Sander'schen Übersetzung entlehnt, der wir entgehen wollten, da, wie schon erwähnt, Berlin die Sander'sche Übersetzung zu Grunde gelegt hatte und Weimar ihm, und nicht Wien, gefolgt war. Glücklicherweise erlaubt aber das auf der Leipziger Petersbibliothek liegende Autograph einen Überblick über die Art und das Maß dieser Änderungen zu bekommen und einen großen Teil wieder zu eliminieren. Da das Autograph außerhalb Leipzigs kaum eingesehen werden kann, so gebe ich das Ergebnis eines Vergleichs des Alxinger'schen Textes mit der Gluck'schen Handschrift im folgenden wieder, um damit das Autograph allgemein nutzbar zu machen:

Die Handschrift setzt S. 149 des Alxinger'schen Textes bei den Worten der Iphigenia »Ich zittre schon« ein. Auf Seite 149 findet sich in der letzten Zeile bei Alxinger der Wortlaut: »Geheiligt ist das Amt, und doch — so grausam auch!« Die Handschrift hat ». . . Amt, doch, weh mir! grausam auch!« — im genauen Anschluß an die von Gluck neu hergestellte Rhythmik. Sander hat: »ist heilig meine Pflicht, ach, grausam ist sie auch!« Auf den Seiten 150 und 151 des Alxinger'schen Textes — im folgenden seien zur Abkürzung die Zeichen A für die hier vorliegende Ausgabe des Alxinger'schen Textes, G für das Gluck'sche Autograph, S für den Sander'schen Text angewandt — finden sich keine Abweichungen. Dagegen ist der Anfang des 2. Aktes korrigiert. G hat:

»Welch' Schweigen schaudervoll!
Und welche düstern Schmerzen?
Wie! du antwortest mir
Durch langes Seufzen (Schluchzen?) nur?
Vermag der Tod so viel aufs Heldenherz?
Bin ich nicht Pylades?
Und bist du nicht Orestes?«

S und A haben gemeinsam: »Welch fürchterliches Schweigen, Und welch ein banger Schmerz. Wie? Seufzer dringen nur aus deiner Brust hervor? Bebt vor dem Tode des Helden große Seele? Bin ich nicht länger Pylades? Bist du nicht mehr Orest?«

Dann bringen noch die drei letzten Verse der Seite 152 A eine Abweichung von G. Letztere hat: »Zum Laster nur geboren«. Pylades: »Was sagst du? Welche neue [ein unleserliches Wort]? Welch neues Laster? Sprich!« A hat: »Zu Qualen nur geboren«. Pylades: »Was sagst du? Welche Worte, Freund! Und welche Qualen? sprich!« S hat: »Geboren zum Verbrechen!« Pylades: »Orest, was quält von neuem dich, und welche Tat hast du getan?« S. 153 (A) finden sich mehrere geringfügige Abweichungen, nämlich Vers 4 hat G »zu neuen Lastern«, A »zu mehr Verbrechen«, S »zu neuem Frevel.« Im folgenden Vers hat G »Henker«, A »Mörder«, S »und nun mord' ich auch den!« In der folgenden Arie des Orestes hat G im Vers 3 »zu gelinde«, A »zu gelind noch«, dann einige Zeilen später G »schlagt mich, ihr Götter!«, A. »Trefft mich«. Im folgenden Rezitativ des Pylades hat G »Entehr in deinem blinden Eifer, nicht deinen Pylades, die Götter und dich selber!«, dagegen A: »Nicht länger schmäh in deinem Rasen die Götter, — deinen Freund, — dich selber!« S war hier offenbar Vorbild (»nicht länger schmäh in deiner Wut die hocherhabnen Götter, deinen Freund und auch dich selber!«), während er bei den vorhin angeführten kleinen Änderungen völlig abweicht. Interessant ist die Arie des Pylades Nr. 13 »Nur einen Wunsch«: hier stimmen G und S (und A) überein, d. h. Sander hat abgeschrieben! Nur hat er das kräftige »Mag das Schicksal uns bekriegen« in das schwächliche und unverständliche »Mag das Schicksal uns betrügen« abgeändert. Seite 154 (A) bringt auch sonst nur geringfügige Abweichungen. Hinter den Worten des Dieners schiebt G als Ausruf des Orestes »Ach Götter!« ein. Dann hat G »Nur laß zugleich empfangen uns den Streich«, dagegen A »Doch daß er beyde fest vereint uns trifft« im Anschluß an S: »Doch daß er beid' uns nur vereinet trifft.« Seite 155 A hat: (Pylades) »O Schmerz! (Orestes) Fluch euch Barbaren!« dagegen G: (Pylades) »Weh mir! (Orestes) Ihr Ungeheuer!« S hat: »O Schmerz! Fluch euch, ihr Ungeheuer!« In der letzten Zeile S. 155 — die Seitenzahlen beziehen sich stets auf A — hat G »meiner Qualen Ziel«, A »meiner Leiden Ziel«, während S völlig abweicht. S. 156 ist im zweiten Vers von A »dem Muttermörder« hinzugefügt. Von Mitte S. 156 bis Mitte S. 169 A fehlt G, wie schon erwähnt wurde. S. 169 hat G »jähling« [undeutlich lesbar], A »plötzlich«. Dann singt Iphigenia bei G: »Mir hielte eine Macht, fremd, doch unwiderstehlich, bei dem Altare selbst den aufgehobenen Arm!« A hat »Es hielt ein Gott, — zwar unbekannt, doch mächtig, bei dem Altare selbst den Arm mir noch zurück«, S: »es hielt ein Gott, zwar unbekannt, doch mächtig, auch selbst an dem Altar den Arm mir noch zurück!« Darauf hat Orestes bei G: »taub bei meinen heißen

Wünschen?« A und S »bei meinem heißen Flehn?« S. 170 hat G: »Vergießen dieses Blut, das stets der Himmel sparet«, dagegen A »durchbohren diese Brust, die stets der Himmel foltert«, S »verströmend all' das Blut, das der Himmel sich sparet!« Zwei Zeilen später hat G; »Tu, wie sie dir befohlen!«, A: »Gehorche ihrem Willen«, S: »Gehorche deiner Retterin«. Dann sagt einmal auf dieser Seite G »versprochen«, A »versprachest«, und in der letzten Zeile G: »wenn es der Himmel will«, A »da es . . .« Die Arie Nr. 23 geht A vollständig mit S, dagegen hat G: »O Gottheit, du den Edlen teuer, o Freundschaft komm und stärk den Arm, der droht, Erfüll mein Herz mit deinem heil'gen Feuer, ich rette den Orest, sonst eil ich in Tod«. Im vierten Akt (A S. 172) sind die Anfangsworte geändert. G hat: »Nein, die barbar'sche Pflicht, ich kann sie nicht erfüllen, gewiß, es sprach ein Gott«, A dagegen ziemlich wörtlich mit S übereinstimmend: »Nein, ich erfülle nicht mein schaudervolles Amt. Gewiß, es spricht ein Gott.« S. 173 hat G »deinen Zorn versöhnen«, A »dich versohnen!« Dann singt Orestes bei G: »Den Tod hab ich gewünschet; schlag . .«, bei A fehlt das Wort »schlag«. Iphigenia hat in der folgenden Zeile bei G »O zeige«, bei A »Nein, zeige«, während S hier wie vorher völlig abweicht. S. 174 hat G »Die Götter zwangen mich, mein Leben zu verschwenden; verlängertest du dessen Lauf, so machtest du dich strafbar wider Willen. (Iphigenia) Mich strafbar? O ich bins, wann ich dich töten muß! (Orestes) Dein zärtlich Mitgefühl, wie machts der Menschheit Ehre. Wie linderts mir den Todesstreit. Seit jenem Schreckenstag, ach mir [?] seit langer Zeit gab meinem Jammerstand noch niemand eine Träne.« A hat: »Die Götter zwangen mich. mein Leben zu verachten. Und wolltest du es schonen, so wär dein Mitleid selbst Verbrechen. (Iphigenia) Verbrechen? O das ist's, wenn ich dich töten muß. (Orestes) Dein zärtlich Mitgefühl wird mir den Tod versüßen! Erleichtern mir den letzten Streit. Seit jenem Schreckenstag — ach schon so lange Zeit! Sah ich bei meiner Qual kaum eine Zähre fließen!« S hat einen völlig abweichenden Text. Endlich erscheinen S. 175 noch einige geringfügige Abweichungen. Nämlich G: »Bei dem Frieden, vor dem Streit«. A »bei dem Streit«. Dann G: (Iphigenia) »Welch ein Augenblick!«, A: »O welch ein Augenblick!« Ferner G: »Gott! all mein Blut — es stocket nun mein Herz!«, A: »es stockt in meinen Adern«. Beim Auftreten des Thoas bricht das Autograph ab.

Es ist noch die Frage zu erörtern, ob denn der Text von G wirklich derjenige ist, der als endgültiges Ergebnis der gemeinschaftlichen Arbeit Gluck's und Alxinger's den Wiener Aufführungen von 1781 zugrunde gelegt wurde, oder ob er nicht etwa noch geändert worden ist. Da der Text A nachträglich verändert worden ist, läßt sich das nicht mit voller Sicherheit angeben. Es ist jedoch mit großer Wahrscheinlichkeit anzunehmen. Die Gründe sind folgende: In der Handschrift G finden sich zwar gelegentliche Verschreibungen und Korrekturen, nicht aber Lesarten, von denen die eine an die Stelle der andern treten sollte. In dieser Hinsicht ist die Handschrift ohne Korrektur. Sie ist das, trotzdem, wie schon erwähnt wurde, die Rhythmik in weitgehender Weise umgeändert und dem deutschen Texte angepaßt worden ist. Augenscheinlich trug Gluck diese rhythmischen Umänderungen deutlich in seiner musikalischen Vorstellung mit sich, als er an die Niederschrift ging. Das läßt aber den Schluß zu, daß er das endgültige Resultat der Arbeit am

Text aufgeschrieben hat. Natürlich wird dadurch nicht ausgeschlossen, daß selbst in den Proben noch hier und da ein Wort geändert worden ist. Ich halte also die Handschrift nur insofern für eine Skizze, als Gluck sich andeutend die Wirkung plastisch vor Augen stellen, nicht aber mehr einen vorläufigen Entwurf niederschreiben wollte. Die Niederschrift verfolgte überdies wohl noch den praktischen Zweck, dem Notenschreiber beim Ausschreiben der Gesangs- und Chorstimmen als Unterlage zu dienen, vielleicht auch bei den Proben als deutsche Direktionsstimme die fehlende Partitur zu ersetzen.

Die Einzelheiten der Abweichungen von G erhalten vielfach erst durch eine Betrachtung der im Autograph vielfach geänderten Rhythmik ihre richtige Beleuchtung. Auf diese Rhythmik aber vermag ich hier nicht im einzelnen einzugehen, weil ich anderenfalls das ganze Autograph abdrucken müßte. Vergleicht man G mit A, so findet man in G die herbere, kräftigere Fassung. Die Sprache ist oft dunkel und ringt nach dem Ausdruck — an Klopstock erinnernd. Es ist auch sofort ersichtlich, daß man diese Textfassung heute nicht ohne weiteres einer Aufführung zugrunde legen könnte. Aber es würden ganz geringfügige Retuschen genügen, ähnlich wie Wagner den Text der »Iphigenia in Aulis« häufig durch die Korrektur eines einzigen Wortes in unerwarteter Weise verbessern konnte.

Was das Verhältnis des Komponisten zum Übersetzer betrifft, so hat offenbar Gluck im ganzen und im kleinen großen Einfluß auf die Gestaltung der Übersetzung gehabt, und dem jungen Dichter gestattete seine elegante und formgewandte Handhabung des Deutschen trotz dieser Fesseln einen lesbaren Text zu schreiben. Wie wenig sonst der erhabene Ernst und die Strenge Gluck's dem Stil Alxinger's entsprachen, lehrt ein Blick in dessen Dichtungen.

Wie konnte es nun geschehen, daß diese Übersetzung in Vergessenheit geraten ist? Instruktiv ist, daß weder der Biograph Gluck's Alxinger, noch der Biograph Alxinger's, was freilich noch viel näher gelegen hätte, Gluck zu erwähnen für der Mühe wert findet! Und doch handelte es sich um ein Meisterwerk ersten Ranges! Das zeigt uns, wie wenig im Grunde genommen Gluck's Bestrebungen nach einem musikalischen Drama, in Deutschland wenigstens, verstanden worden sind, bevor uns Wagner darüber die Augen geöffnet hat. So etwas, wie der Text zu einem der edelsten Bühnenwerke, erschien dem Theaterbesucher im Grunde genommen als etwas so vollkommen gleichgültiges, daß es sich wahrlich nicht lohnte, sich darum zu kümmern! Mit diesem Schlendrian ist es freilich für absehbare Zeit aus. Der Biograph Gluck's, der Herausgeber eines neuen Klavierauszuges der »Iphigenia auf Tauris«, ja vielleicht auch ein Theaterleiter und Dirigent, der seine Aufgabe ernst nimmt, werden kaum mehr daran vorbeikommen können, sich mit der deutschen Fassung zu beschäftigen, die Gluck selbst seinem Meisterwerke gab.

Leipzig. **Max Arend.**

The Competition Festival Movement in England.

The recent rapid growth of the Musical Competition-Festival movement in England entitles it to be regarded as an important factor in the musical activities of the nation. Popular musical competitions are of course no

novelty here or elsewhere. In Wales, in the form of Eisteddfodau, they have existed for centuries, and in England they have also flourished sporadically for at least the last two generations. But during the last decade their establishment in all parts of the country has been the objective of a special propaganda headed by a North Country amateur, Miss Wakefield, and this propaganda has ripened into an Association formed for the purpose of uniting the promoters of the various undertakings and of providing opportunities for the discussion of ways and means, and also for the opening up of new centres. The efforts of those concerned in the movement have, before and since the formation of the Association in 1904, resulted in the establishment of about thirty new Competition Centres. Exact statistics are not available; but it may be estimated that in England between 30,000 and 40,000 individuals were last year concerned as competitors in the numerous gatherings that took place, and the present year will show a substantial increase. Nearly all branches of musical execution -- both vocal and instrumental — are catered for in the Schedules. The great majority of the competitors are choralists and solo singers.

In two of the most important centres (Morecambe and Blackpool) full orchestras enter. In the matter of rewards the tendency is to discourage the offer of large money prizes; and even, as at Kendal and elsewhere, to abandon money prizes entirely, and instead to provide banners, certificates and challenge shields.

Roughly, the festivals may be divided into those that are confined to residents in a limited district and those that are open to the whole country. In both classes there are some centres that make a leading feature of concerts given by the combined resources so far as they can be adequately rehearsed.

The Westmorland Festival held at Kendal, the largest town (14,000 inhabitants) on the borders of the famous English Lake and Mountain district, is the model of a "close" country-side competition gathering. The remarkable artistic results of competitions possible when they are carefully guarded from excess, and rigorously educational, are nowhere else so admirably exemplified. Twenty years ago Miss Wakefield who is connected with a family well known in the county, formed the idea of stimulating musical practice in the numerous small villages in the district endeared to her by many associations. To a less sanguine and determined personality the musical potentialities of such a scattered population would have appeared to be insignificant. But with prophetic instinct Miss Wakefield saw that the competitive idea, notwithstanding all that could be said against it, would most probably effect the musical salvation of her beloved Westmorland folk. So in 1885 two villages were persuaded to provide two double quartets of voices to compete. With persistent fanning the fire soon spread, and in a few years almost every village in the district was sending its adult or children's choir to take part in a spring gathering that attracted large and interested audiences. The next step was to focus these abundant and by now educated resources upon the combined production of great works, and to subordinate the competitive element to this end. The result has been the creation of a musical festival of the highest type. In 1905 eight hundred trained adult choralists divided into two separate choirs, performed on different occasions, and Henry J. Wood was engaged as general conductor, and his famous Queen's Hall

Orchestra was imported at great expense (Kendal is 250 miles from London) for the accompaniment of the choral works, and for the performance of classical orchestral music. Dvořák's Stabat Mater and Mendelssohn's Walpurgis-Nacht, the Meistersinger overture and Beethoven's C-Minor Symphony were among the works performed. This year's festival, which will be held on the 25th, 26th and 27th April will be equally interesting. Henry J. Wood and his orchestra are again engaged.

A festival held at Morecambe (12,000 inhabitants), a seaside resort on the Lancashire coast and almost in sight of Kendal, has made equally phenomenal progress, mainly in other directions. Since its very small beginnings in 1891 it has grown to be the most important "open" competition festival held in the country. For some years past it has been found necessary to allot four days for its operations. It is boldly and admirably managed by a committee of the residents, headed by the Rev. Canon Gorton, the local Church Rector, and is not undertaken for profit. The festival is held in a magnificent concert hall, possessing unique acoustic properties and seating accommodation for 6000 persons. Morecambe has become the Mecca of the finest small choirs in the country. Last year (May 1905) there were over 4,000 competitors. Fifty-three choirs, three string orchestras and three full orchestras were among the competitors on the "open" day. Some of these organisations came from places more than one hundred miles distant, and excursion trains from many parts of England brought crowds of keen and appreciative critics, who had been educated by attendance at Morecambe and similar events held elsewhere. The tests for this Festival are selected with the utmost care. For the highest classes the finest music obtainable, regardless of difficulty or the nationality of composers, has been chosen. The part songs of Brahms, which in the north of England were hardly known to exist, have by this means become familiar and highly popular. Recently the unaccompanied part music of Cornelius has provided a new sensation. No piece has been chosen twice in the record of this festival. So far, the works of 140 composers illustrated by 359 pieces have been drawn upon. The programme in the principal classes in 1905 was as follows: —

Female Voices.		Mixed Voices.	
"Love's influence"	Felix Woyrsch.	"Sweete Floweres" . . .	T. A. Walmisley.
"The Tambourine player" .	Schumann.	"Shall we go dance" . . .	C. V. Stanford.
Male Voices.		"Fusca, in thy starry eyes"	T. Tomkins.
"Fly to my mistress" . . .	C. H. Lloyd.	"O Death! thou art the tranquil night" . . . . (Der Tod, das ist die kühle Nacht.)	Cornelius.
"The Sailor's Song"	Hatton.	"Night whispers"	Moellendorff.
"The Song of the Spirits" .	Schubert.	"Tell me, O love" . . .	C. H. H. Parry.
"Boot and Saddle"	G. Bantock.		
"Liebe"	R. Strauss.		
"A Franklyn's Dogge" . .	A. C. Mackenzie.		

The orchestras were set to play Mendelssohn's overture "Ruy Blas" and Gade's "Novelletten" for strings (Op. 53).

The reputation this festival has gained for high artistic aims and fine performances has enabled the promoters to claim the sympathy of some of the most eminent British musicians and to enlist their services as adjudicators. Sir Alexander Mackenzie, Sir Frederick Bridge, Sir Edward Elgar, Frederick Corder (Royal Academy of music), the late Sir John Stainer, Adolf Brodsky (Manchester), G. R. Sinclair (Hereford Cathedral) and Henry Coward (Sheffield) have officiated in this capacity, and have warmly expressed their ap-

preciation of the artistic results achieved. I hope I may add that I have had the honour of co-operating with the above-named gentlemen as adjudicator at this festival on eight occasions, and have therefore enjoyed ample opportunities of tracing its extraordinary growth.

As to the standard of performance attained it has often seemed to us in the adjudicators' box to reach the limit of perfection in beauty of tone, charm of execution, and more than all, depth of expression. Last year a choir from Hanley (Staffordshire), composed mainly of the better class workers in the pottery district and led by J. James, an untrained musician, but with a distinct genius for choral conducting, strongly moved the four adjudicators, of which Sir Edward Elgar was one, and the audience of five thousand persons was similarly affected by an extraordinarily fine interpretation of the above named piece by Cornelius. Other choirs performed almost equally admirably in this and the male voice sections. Frederick Corder, writing immediately after this event said: —

"Let the blasé musician in want of a new sensation just pay a tenth part of what would take him to Bayreuth, and let him spend a couple of days at one of these wonderful gatherings. There he will hear not only the best of good music, but music of a class to which he is probably an utter stranger. Beyond this he will have such a surprise as to the possibilities of choral performance as no words of mine can hope to describe.

* * *

I have heard choirs of mill-girls that made me wonder what was left for the archangels; I have heard choirs of rough men brought to the fine edge of a solo quartet of trombones, but that crowning glory of the North, the well-selected mixed choir carefully trained by some local conductor, can touch the heart and compel the unwilling tear in a way that nothing else can. O young composers, young composers whom I love so dearly! Waste not your lives in ineffectual rivalry of the great deeds of Wagner and Strauss. Go North, and learn what a marvellous field there is for you to work in if you only will. Here is England's strength and beauty: why is not the fact better recognised? Shame upon those critics who neglect their duty! Shame upon us composers who do not lay our best efforts at the feet of these genuine enthusiasts! And shame, above all, upon those—myself among them—who feebly assert that "choral music is so limited" or "has had its day." One visit to a northern Festival will eradicate *that* belief, at least. To end with a not very novel simile, I feel like a child playing with pebbles upon the seashore while a whole ocean of music lies unexplored before me." (Zeitschrift, VII, 25, Oct. 1905).

The supremely fine execution described above is of course the exception. It is by no means the aim of the promoters of this and other similar schemes merely to provide an arena for the best choirs to exhibit their high training. The educational ends in view are only realised when the less fortunately constituted and conducted choirs are encouraged to enter by the provision of sections for choirs of a similar grade. The best choirs come to teach, and are proud to do so, and the other choirs willingly come to learn. As at Kendal the Morecambe scheme includes the performance of important choral works by a combination of the local choirs. Last year the services of Henry Coward, the famous Sheffield choir trainer, were enlisted, and a fine performance of Elgar's "King Olaf" was given under the composer's direction. One of the competing orchestras, supplemented by professional players, supplied the accompaniments. The next festival at this centre will be held on the 9th, 10th, 11th and 12th May, 1906.

Another notable festival of the Morecambe type, but without the com-

bined performance of works, is held at Blackpool, also a popular Lancashire seaside resort. This is held in the autumn and draws many of the same choirs and other organisations that appear in the spring at Morecambe. One of the best known choirs in the north, the Blackpool Glee and Madrigal Society, under Herbert Whittaker, has its headquarters in this town. The festival lasts three days and attracts many thousands of persons. The music is chosen with the same punctilious care as at Morecambe and the execution reaches the same high standard. Last year the male voice choirs created a deep sensation by performances of Der Alte Soldat, an extremely difficult and beautiful nine-part song by Cornelius, and a thrilling piece "From the Sea" by E. A. McDowell. One of the four pieces that formed the tests for the chief mixed voice choir section was the eight part motet "Liebe" by Cornelius, and some performances of this fine piece also made a profound impression on the vast audience assembled.

Many of the other festivals that are held are at present of comparatively slight artistic value, but they serve a distinctly useful educational purpose. They stimulate practice on serious and earnest lines, spread far and wide proper standards of taste in the choice and the execution of music, and show ways and means of securing fine performances. As a rule it is found that the countryside festivals are most successful when they are promoted by the local gentry, many of whom sacrifice much time and ease for the benefit of a cause which socially knits all classes of the community and serves to illumine the lives of thousands of villagers, during the otherwise dreary winter evenings.

Musicians, and educationalists generally, are occasionally disposed to doubt whether the competitive idea is on the whole a healthy stimulus to progress. The sordid and combative side is sometimes unpleasantly thrust into prominence, and then cui bono? Much might be said on this point, but as it is not the purpose of this short article to discuss the ethical aspects of competitions, but rather to furnish data for such a discussion, it must suffice to remark that the thoughtful and earnest enthusiasts who with full knowledge have deliberately thrown themselves into the movement are under no illusions, and are quite as convinced that competition schemes may disastrously retard development, as that they may be made to broaden outlook and advantageously influence progress.

It is all a matter of the spirit that animates the inception of the scheme. Where a distinct educational aim is the nexus, competition schemes are a unique school of music for the people as executants and listeners, but when they are organised merely to provide an arena for an unholy scramble for a money prize the artistic result is nil.

London. **W. G. Mc. Naught.**

Das falsch gedruckte Metronomzeichen in Beethoven's Neunter Sinfonie.

Es wird nötiger und immer nötiger, die Aufmerksamkeit der Kapellmeister auf die fatalen Druckfehler des Metronomzeichens im Trio des Scherzo der neunten Sinfonie Beethoven's zu lenken. In der ersten Ausgabe, welche

mit metronomischen Zeichen erschien, wurde das Scherzo 𝅗𝅥. = 116 und das Trio 𝅗𝅥 = 116 festgesetzt. Aber das 𝅗𝅥 des letzteren wurde so dicht am Kopfe der Platte gestochen, daß der Schwanz am Rande beinahe ganz abgeschnitten wurde. Es bleibt jedoch genügend davon übrig, um einem aufmerksamen Leser zu zeigen, daß es wirklich eine halbe Note ist. Nachlässigkeit in der nächsten und frisch gestochenen Ausgabe führte dazu, daß das Zeichen 𝅝 = 116 wurde, welches den Anschein seiner Richtigkeit dem zum Trio hinführenden *stringendo* verdankte. Dieser Fehlgriff erscheint sogar in der Gesamtausgabe der Beethoven'schen Werke (Breitkopf & Härtel). In der Handschrift-Kopie, welche von Beethoven mit einer Zuschrift seiner eigenen Hand an die Philharmonic Society Londons geschickt wurde, sind die metronomischen Zeichen alle klar eingetragen, und zwar höchst wahrscheinlich aus dem Briefe, welcher sie enthielt und welchen Beethoven Moscheles für jene Gesellschaft diktierte. Zu Anfang des Scherzo wird 𝅗𝅥. 116 und zu Anfang des Trio 𝅗𝅥 116 geschrieben. Die Tatsache, daß der Komponist einen Takt des Trio den zwei Takten des Scherzo gleich zu stellen beabsichtigte, ist unwiderlegbar.

Zahllose Kapellmeister, sogar solche von höchstem Rang, sind durch diesen Druckfehler und durch die an ihn sich haftende falsche Tradition irre geführt worden; und jetzt bemühen sie sich (obgleich immer ohne Erfolg), das richtige Tempo zu verdoppeln. Die Natur der Passagen verhindert, daß es ihnen jemals ganz gelingen kann. Das Resultat ist, daß das Gleichgewicht der beiden Teile verdorben wird, die Passagen der Oboe und des Horns ein Gereiße werden, die Zurückhaltung des Themas am Schlusse und die Schönheit des zweiten Teils des Trios zerstört werden. Alles dieses verschuldet die Nachlässigkeit eines Stechers.

In England wurde das Original des wahren Beethoven-Tempos bis 1880 aufbewahrt, und in Frankreich existiert es augenblicklich. Ich selbst habe die verschlechterte Lesart bis zu einem Besuche in Hannover im Jahre 1880 nie gehört. Sir August Manns, dessen Gedächtnis jetzt 60 Jahre zurückdatiert, wurde durch diesen Irrtum niemals irre geführt. Ein solcher Fehler verbreitet sich, besonders in den Zeiten der Virtuosen-Kapellmeister so schnell wie ansteckende Krankheiten. Es scheint deswegen nicht unangebracht, die Aufmerksamkeit der Verleger, sowie der Kapellmeister auf die einfachen Anweisungen, welche Beethoven klar zu Papier gebracht hat, und welche Moscheles den Auftrag hatte herauszugeben, hinzuweisen. Es existiert vielleicht nichts Schwierigeres für einen Musiker, als sich daran zu gewöhnen, ein Tempo, welches er lange Zeit schnell gefaßt und in dieser Art gehört hat, zu vermindern. Viel leichter ist es, das Gegenteil zustande zu bringen, weshalb es eine große Schwierigkeit bedeutet, auf das wahre Tempo zurückzugehen. Heute besteht eine Manie für »neue Lesarten«; es mag einigen Kapellmeistern, welche solche suchen, willkommen sein, daß sie in diesem Falle den Effekt einer neuen Lesart durch das ganz gesetzliche Mittel, Beethoven's Willen wieder zu seinem Rechte zu verhelfen, erzielen können.

Die Kopie der Neunten Sinfonie im Besitze der *Philharmonic Society* Londons enthält auch eine sehr interessante Verbesserung, welche allem Anscheine nach in der Handschrift von Beethoven selbst zu finden ist. Sobald die Violoncelli und Kontrabässe das Thema des Finales gespielt haben, beim Takte, wo das erste Fagott mit dem Gegenthema auf dem hohen Fis eintritt (Ausgabe Breitkopf & Härtel, S 183, Takt 2), ist geschrieben, daß das

zweite Fagott *coi Bassi* spielen soll, was mit dem Zeichen ///, das bis zum *Tutti* (S. 187, letzter Takt) reicht, fortgeführt wird. Da diese Stelle in vielen Büchern über Instrumentation als Beispiel der Anwendung von Solo-Kontrabässen angeführt wird, scheint es wert zu sein, einige Nachfragen in der Angelegenheit anzustellen.

London. **Charles V. Stanford.**

Anmerkung der Redaktion. Dr. Albert Kopfermann, Oberbibliothekar der musikalischen Abteilung der kgl. Bibliothek Berlin hatte die Liebenswürdigkeit, der Redaktion über die zweite Frage an Hand der Partituren Auskunft zu geben, wovon hier zur Erledigung der Angelegenheit unter bester Verdankung Mitteilung gemacht sei.

Die kgl. Bibliothek besitzt außer dem Autograph auch eine von Beethoven revidierte Abschrift, das Dedikationsexemplar für König Friedrich Wilhelm III. Sowohl dieses wie das Autograph stimmen im ganzen mit der englischen Kopie überein.

Im Autograph ist auf der Seite, die für die bewußte Stelle in Betracht kommt, viel radiert. Aber man kann unter der 1. Fagottstimme deutlich die mit Bleistift von Beethoven geschriebenen Worte lesen: ad [dazu die Anfangsnoten des Basses] o [undeutlich, nach Kopfermann's Ansicht heißt es vielleicht usw.] Fag. 2 col B. [Die 2 ist etwas verwischt, aber noch erkennbar.] Ferner stehen in zwei Notensystemen unter dem Baß halb verwischte, zum Teil nur angedeutete Noten, die mit den Baßnoten identisch zu sein scheinen, wohl ein Beweis dafür, daß Beethoven die Bässe (nach der Abtrennung der Violoncelli, die ihre eigenen Wege gehen) verstärkt haben wollte.

Vollständig klar sieht man den Sachverhalt aus der von Beethoven revidierten Kopie. Hier steht in der 2. Fagottstimme die ganze Stelle, den Bässen entsprechend, ausgeschrieben bis zum Tutti. Die Stelle beginnt ein Takt vor dem 1. Fagott mit den Noten des Basses: usw. Charakteristischerweise steht darunter noch mit Tinte Cont. Fag: pausen (lies: hat Pausen).

Daß Beethoven diese Kopie revidiert hat, geht aus einigen Korrekturen hervor, wie auch die handschriftliche Widmung des Vorsatzblattes von ihm selbst herrührt.

Damit ist auch diese Frage wohl durchaus unzweideutig entschieden.

Washington's March.

In my book on "Francis Hopkinson and James Lyon" (1905) a chapter had to be devoted to this march as in certain — so to say — posthumous sources Hopkinson's name is linked with it. Simultaneously the tradition, vague as it is, that the Washington's March was composed during our Revolutionary War (1775—1783) required a careful examination. Research brought not less than eight marches by that name to light and all eight composed during the last decades of the eighteenth century. I further remarked that I ran across no reference to a Washington's March until the year 1794. The interesting historical puzzle was the approached in my "Bibliography of Early Secular Music" (1905) with these words:

"Therefore, while a Revolutionary origin of one of the several marches known by this or a slightly varying title is possible, it is by no means certain, and in particular Francis Hopkinson's authorship is very doubtful".

Since then, however, I have found two references to Washington's March preceding the year 1794. The one in newspapers of the year 1788 and the other, which is by far more important, in the Massachusetts Spy, Worcester, May 27, 1784. There we read:

"Philadelphia

May 8. On Saturday, the first of May, the sons of St. Tammany met at Mr. Pole's seat, on Schnylkill, in order to celebrate the day . . . The ceremony of the feast being ended, and the company seated on the grass, thirteen toasts were drank, under the discharge of the artillery, with musick adapted to each, viz.

1. St. Tammany and the day-musick, St. Tammany.

2. The United States-may the benign influence of the thirteen stars be shed on every quarter of the world. Musick, Jankee Doodle.

3. Louis the XVIth, the defender of the rights of mankind. May his people be as happy as be is great and good. Broglio's march.

4. The United Netherlands. Washington's March.

5. George Washington. Clinton's retreat. . . ."

Consequently, the Revolutionary origin of Washington's March can no longer be doubted and even Francis Hopkinson's authorship now becomes more plausible. It remains only to investigate to which of the eight marches the United Netherlands' toast was drank. Applying the comparative method six may immediately be eliminated and against the seventh beginning:



one of its several titles speaks convincingly: President's New March, as our first president was inaugurated in 1789. Therefore we have to see in the Washington's March of Revolutionary origin the one beginning:



Washington. **O. G. Sonneck.**

Musikberichte.

Petersburg. Nachdem nun die zweite Hälfte des Jahres 1905 vorüber ist und die Saison 1906 ihren Anfang genommen hat, kann konstatiert werden, daß fast den einzigen Inhalt des Konzertlebens die Veranstaltungen der Kaiserl. russischen Musikgesellschaft, Alexander Siloti's und des Grafen A. D. Scheremetew bildeten, während Solisten-Konzerte fast gar nicht stattfanden. Das Ausland war überhaupt nicht vertreten.

In den Gesellschaftskonzerten figuriert nach wie vor Prof. Leopold Auer als Dirigent. Nur ein einziges Mal nahm seinen Platz N. S. Klenofski ein, dem es um so weniger schwer fiel, sich den Beifall des Publikums zu erringen, als dieses, durch Prof. Auer, immer bescheidener in seinen Ansprüchen wird. Aber auch unter anderen Vorbedingungen hätte Klenofski den Applaus verdient, der ihm gezollt wurde. Er ist ein tüchtiger Dirigent, der seinen Stab mit Umsicht handhabt und das Orchester sicher beherrscht.

Zum Vortrag gebracht wurden an diesen Abenden Saint-Saëns »Une nuit à Lisbonne«, Richard Strauß' »Till Eulenspiegel«, Weber's »Oberon-Ouvertüre«, Liszt's »Festklänge«, Haydn's *Es-dur*-Sinfonie (in der Breitkopf und Härtel'schen Ausgabe), Beethoven's »*Eroica*«, Sibelius' »Sage« und von den Russen Rimsky Korsakow's farbenprächtiges »Spanisches Capriccio«, Tschaikowsky's »Manfred«, Glinka's »Jota Aragonesa«, Kallinikoff's *G-moll*- und Glazounoff's *B-dur*-Sinfonien. Als Novität kam die Suite aus der Musik zu Maeterlink's Drama »Pelleas und Melisanda« von Fauré zu Gehör. Trotz der freundschaftlichen Beziehungen zu Frankreich fand dieses Werk nur kühle Aufnahme.

Mit großer Verve dirigierte Klenofski die berühmte Kallinikoff'sche Sinfonie, die dank Winogradski auch dem Auslande vorgeführt wurde, begeisterte Aufnahme bei Publikum und Presse findend. Es ist ein Werk von seltener Reife, in dem Inhalt und Ausführung an Schönheit miteinander wetteifern. Und mit vierunddreißig Jahren (1900) wurde der Autor dieser herrlichen Sinfonie begraben.

Nicht minder prächtig ist Glazounoff's »Fünfte«, obschon sie vom nationalen Standpunkt keinen Vergleich mit der Kallinikoff'schen Schöpfung aushält. Glazounoff ist ohne Zweifel einer der bedeutendsten Komponisten der Welt, doch gerade im Gegensatz zu Prof. Kretzschmar's Charakteristik von Glazounoff in seinem »Führer durch den Konzertsaal« fehlt seinen Kompositionen der nationale Stempel, der andererseits Korsakoff unbedingt eigen ist.

»Mit seinem sichern und gleichmäßig guten Geschmack«, schreibt Kretzschmar, »steht Glazounoff auf seiten Borodin's und über Tschaikowsky und Korsakow«. Der Russe würde eher Tschaikowsky und Glazounoff, Borodin und Korsakoff nebeneinander nennen.

In den Siloti-Konzerten waren, wie in der Musikgesellschaft, ebenfalls aller Länder Komponisten vertreten. Eines besonderen Erfolges erfreute sich aber das von Siloti arrangierte Extrakonzert, in dem das Auftreten des berühmten Schaljapin seine Zugkraft nicht verfehlte. Bemerkenswert ist die besondere Vorliebe Siloti's für Wagner, den er manchmal sogar zu seinem Nachteil im Konzertsaal zu Gehör bringt. Als besonderer Mißgriff muß vom Wagner'schen Standpunkt der Unzertrennlichkeit der Künste die Aufführung des ersten Bildes vom 3. Akte der »Meistersinger« betrachtet werden. Zudem waren weder Siloti noch die Mitwirkenden ihren schwierigen Aufgaben gewachsen. Es war ein solch mißglückter Abend, wie es in den Siloti-Veranstaltungen zu den Seltenheiten gehört.

An dieser Stelle gelangten ferner Arensky's Ouvertüre zur Oper »Traum an der Wolga«, Rachmaninoff's »Kavatine des Aleko« aus der Oper »die Zigeuner«, Naprawnik's »Don Juan Suite«, Glazounoff's sechste Sinfonie, Ducas' »Zauberlehrling« usw. zu Gehör.

Obschon Rachmaninoff »die Zigeuner« als Prüfungsarbeit im Konservatorium geschrieben, verraten sie doch keineswegs die Hand des Anfängers. Die Kavatine des Aleko enthält feine Züge, die im genialen Vortrag Schaljapin's nur noch mehr hervortraten.

Auch Arensky's Ouvertüre ist breit und effektvoll angelegt. In ihr pulsiert russisches Leben.

Eine des tüchtigen Kapellmeisters würdige Arbeit ist die »Don Juan Suite« Naprawnik's. Im Bestreben, alles zu vermeiden, was an die genialen Schöpfungen Mozart's und Dargomuischsky's erinnern könnte, fördert der Autor eine Arbeit zutage, die als solche, um der angewandten Mühe willen, Lob verdient, künstlerisch jedoch zu unfrei erscheint. Die Musik ist zum dramatischen Poem A. R. Tolstoi's (1891) geschrieben.

In den Scheremetjew-Konzerten wurde in deutscher Sprache Brahms' »Deutsches Requiem« Haydn's »Schöpfung«, außerdem Sibelius' *C-moll*-Sinfonie, Grieg's »Olav Trygvason«, Graf Scheremetjew's »Marche Funèbre« und eine höchst langweilige Arie aus Prof. N. Solowioff's unglücklicher Oper »Cordelia« zu Gehör gebracht. Scheremetjew's Trauermarsch ist dem Andenken Kondratenko's und den Helden von Port Arthur geweiht. Die das Komposition gibt von des Autors Kenntnis der orchestralen Klangeffekte Zeugnis; Blech spielt darin eine Hauptrolle und wirkt sehr auf die Nerven. Zuguterletzt wird sogar wirklich geschossen. Es ist ein Tonstück à la Sarti, der auf Befehl seines

Gönners Potemkin die Kaiserin Katharina mit Hornmusik und Kanonen feierte Jedenfalls erzielte die Komposition beim zahlreich erschienenen Publikum großen Beifall und gab hierdurch in diesem Konzerte, dem 100. an der Zahl, den vielen Verehrern des kunstsinnigen Grafen willkommene Gelegenheit, ihm rührende Ovationen zu bereiten. Vom russischen Adel ist Graf Scheremetjew der einzige, der nach alter Sitte sich sein eigenes Hausorchester hält. Ganz abgesehen davon, daß er etwa 100 Künstlern die Möglichkeit bietet, sich ihr Brot zu verdienen, sind seine Konzerte stets zum wohltätigen Zweck und gewähren dem Mittelstande die Möglichkeit, für billiges Geld gute Musik zu hören. Graf Scheremetjew ist mit seinem Mäcenatentum in unserer materiellen Zeit eine seltene Erscheinung. Nic. D. Bernstein.

Aufführungen älterer Musikwerke.

(Von Mitte Dezember bis Mitte März.)

Dall' Abaco: Concerto da chiesa Nr. 4 (München, Volks-Symphonie-Konzert).

Abel, K. F. (1725—1787): Sonate f. Viola da Gamba u. Basso continuo (München und Wien, Deutsche Vereinigung f. alte Musik).

Adriaensen, Emanuel (um 1580): Gaillarde f. Klavier (München, Kgl. Akademie d. Tonkunst, Hr. Schmidpeter).

Ahle: Sinfonia u. Aria »Gehe aus auf die Landstraßen« (Zürich, Historisches Konzert H. Schumacher). — Auf die Zukunft unseres Heilandes (Mülhausen i. E., Ev. Kirchenchor, Frl. Philippi).

Albanèse (1747): Bergerette »J'attends le soir« (Darmstadt, Mozartverein).

Amalie, Prinzessin von Sachsen: Ouvertüre zur musikal. Posse »La casa disabitata« (Dresden, Wohltätigkeitskonzert, Orch.-Ver. Philharmonie).

Anerio: Sanctus (Prag, Gesangverein Skroup).

Anton, König von Sachsen: Kavatine »Wenn ein Mägdlein früh am Raine« f. Sopran (Dresden, Wohltätigkeitskonzert, Frau S. Dessoir). — Hofballtänze, a) La magnifique. b) Straßbourgeoise. c) Les Meuniers. d) Le Halali (ebenda, Orch.-Ver. Philharmonie).

Arcadelt: Der Schwan im Tode klagend (Hamburger Lehrer-Gesangverein). — Ave Maria, f. Orgel bearb. v. F. Liszt (Altona, Motette Hauptkirche).

Ariosti: Sonatine f. Quinton (Baden-B., Metz, Prag etc., Soc. de concerts des instr. anciens).

Bach, Joh. Christ.: Aria »Wenn nach der Stürme Toben« (Berlin, Konzert G. A. Walter). — Ein lyrisches Gemählde (ebenda). — Rondo »Meiner allerliebsten Schönen). — Einstimmige Lieder: Bußlied eines vieljährigen groben Sünders (Berlin, Konzert G. A. Walter). — Gebet wider Sicherheit, Vermessenheit und Stolz ebenda). — Zyklus »Die Amerikanerinn« (ebenda).

Bach, Joh. Seb.: Arien: a) Sopran-Arien: Gedenk' an uns a. d. Kantate »Wir danken dir, Gott« (München, Chorschulverein). — Ich ende behende mein irdisches Leben (m. Viol.) a. d. Kantate »Selig ist der Mann« (München u. Wien, Deutsche Vereinig. f. alte Musik, Frl. J. Bodenstein). — Ich nehme mein Leiden mit Freuden auf mich (m. Viol.) (Bremen, Domkirche, Frl. M. Mehrtens). — Mein gläubiges Herze a. d. Kantate »Also hat Gott die Welt geliebt« (Wien, Gesellschaft d. Musikfreunde, Frl. B. Kiurina). — Patron, das macht der Wind a. »Phoebus und Pan« (Magdeburg, Popul. Liederabend, Frl. A. Jungren; Duisburg, Lehrer-Gesangverein, Frl. A. Ettinger; Goslar, Musikalischer Verein, dieselbe). — Schlafe mein Liebster a. d. »Weihnachtsoratorium« (München, Wohltätigkeitskonzert, Frl. T. Bendix.) — b) Alt-Arien: Erbarme dich, mein Gott a. »Matthäus-Passion« (Danzig, Bartholomäikirche, Frl. Ruckstinath). — »Gelobet sei der Herr, mein Gott« a. d. gleichn. Kantate (München, Akademie d. Tonkunst, Frl. Zimmermann). — Was Gott tut, das ist wohlgetan [mit Englisch Horn] a. d. gleichn. Kantate (New York, Sam Franko's Concerts of Old Music). — c) Tenor-

arien: Erfreue dich Seele a. d. Kantate »Ich hatte viel Bekümmernis« (Amsterdam, A cappella-Chor, Hr. Jos. Tijssen). — Frohe Hirten eilt a. d. »Weihnachtsoratorium« (Amsterdam, A Cappella-Chor, Hr. Jos. Tijssen). — d) Baßarien: Schlummert ein ihr matten Augen a. »Ich habe genug« (Frankfurt a. M., Museums-Gesellschaft, L. de la Cruz Frölich). — e) Duetten: Er kennt die rechten Freudenstunden a. d. Kantate »Wer nur den lieben Gott« (Wien, Gesellschaft d. Musikfreunde, Frl. B. Kiurina, B. Katzmayr). — Einstimmige Lieder: Gib dich zufrieden (Duisburg, Ver. Kirchenchöre, Frl. Carola Froesick). — Ich halte treulich still (Mülhausen i. E., Evang. Kirchenchor, Frl. M. Philippi). — O Jesulein süß (Dresden, Vesper Kreuzkirche). — Todessehnsucht (Leipzig, Liederabend Hr. R. von Zur-Mühlen; München u. Wien, Deutsche Vereinigung f. alte Musik). — Vergiß mein nicht (Duisburg, Ver. Kirchenchöre, Frl. Carola Froesick; Leipzig, Motette Thomaskirche). — Willst du dein Herz mir schenken (Altona, Volkskonzert, Frl. E. Lissmann; Hannover, Lehrer-Gesang-Verein, Frl. M. Münchhoff; Hamm, Musikverein, dieselbe). — Kirchen-Kantaten: Brich dem Hungrigen dein Brod (Augsburg, Oratorienverein). — Christ lag in Todesbanden (Berlin, Philharm. Chor). — Du Hirte Israel (Berlin, Philharm. Chor). — Freue dich, erlöste Schar (Cassel, Oratorien-Verein). — Gott der Herr ist Sonn und Schild (Osnabrück, Katharinenkirche). — Halt im Gedächtnis Jesum Christ (München, Porges'scher Chorverein). — Herrscher des Himmels (Leipzig, Bach-Verein). — Himmelskönigin sei willkommen (München, Porges'scher Chorverein). — Ich armer Mensch, ich Sündenknecht, f. Tenor (Berlin, Konzert G. A. Walter; Paris, Société Bach). — Ich bin vergnügt (Nancy, Conservatoire Mlle. E. Blanc). — Ich will den Kreuzstab gerne tragen (Leipzig, Hr. W. Rössel; Osnabrück, Katharinenkirche, Hr. F. Fitzau). — Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe (Straßburg, Konservatorium, Festkonzert). — Jauchzet, frohlocket (Leipzig, Bach-Verein). — Jauchzet Gott in allen Landen, f. Sopran (Dresden, Konzert Alfred Sittard, Frau E. Wedekind). — Liebster Gott, wann werd' ich sterben (Brüssel, Konservatorium). — Meine Seel' erhebt den Herrn (Straßburg, Festkonzert, Konservatorium). — Nun ist das Heil (Berlin, Philharm. Chor; Regensburg, Musikverein). — Nun komm der Heiden Heiland (Paris, Société Bach). — O Ewigkeit du Donnerwort (Berlin, Philharm. Chor). — Schlage doch gewünschte Stunde, f. Alt (Mühlhausen, Musikverein, Frl. M. Stapelfeldt; Augsburg, Oratorienverein, Frl. M. Henke). — Weltliche Kantaten: Der Streit zwischen Phoebus und Pan (Paris, Konservatoriums-Konzert). — Magnificat (Basel, Gesangverein). — Motetten: Fürchte dich nicht (Leipzig, Thomaskirche; München, Chorschulverein). — Der Geist hilft (Leipzig, Motette Thomaskirche). — Ich lasse dich nicht (Dresden, Vesper Kreuzkirche). — Jesu meine Freude [1. Teil] (Leipzig, Motette Thomaskirche). — Komm, Jesu, komm (Amsterdam, A cappella-Chor; Leipzig, Motette Thomaskirche). — Singet dem Herrn (Leipzig, Motette Thomaskirche). — Weihnachts-Oratorium (Mühlhausen, Musikverein; Kopenhagen, Musikverein; Leipzig, Bach-Verein; Minden, Musik-Verein). — Matthäus-Passion (Heidelberg, Bach-Verein). — Instrumentalmusik: Capriccio über die Abreise eines guten Freundes f. Klavier (Erfurt, Soller'scher Musikverein, Hr. B. Hinze-Reinhold). — Hirtenmusik a. d. Weihnachts-Oratorium (Freiburg i. Br., Städt. Orchester; Genf, Abonnementskonzert). — Brandenburgische Konzerte: Nr. 3 G-dur (Dortmund, Philharm. Orchester; London, Symphony Orchestra; Goslar, Musikalischer Verein). Nr. 4 G-dur (Nancy, Conservatoire; Gera, Fürstl. Kapelle; Wien, Konzert-Verein). Nr. 5 D-dur (Dortmund, Philharm. Orchester). Nr. 6 F-dur (Rostock, Konzert-Verein). — Italienisches Konzert f. Klavier (Leipzig, Emil Sauer). — Praeludium, Sarabande, Gigue f. Vcell. allein (London, Hr. H. Sandby). — Sonate Es-dur f. Flöte u. Cembalo (Kopenhagen, Caecilienverein). — Sonaten f. Klavier u. Violine: Nr. 1 H-moll (Eisenach, Kammermusik-Matinee; Coburg, 2. Kammermusik-Abend). Nr. 2 A-dur f. Violine u. Pfte. (Meiningen, Kammermusik-Abend, Hr. H. Treichler u. W. Berger). Nr. 3 E-dur (Sondershausen, Konservatorium). Nr. 6 G-dur (München, Volkst. Kam.-Musik-Abend). — Suiten f. Orchester: D-dur (Basel, Allgem. Musikgesellsch.; St. Petersburg, Siloti-Konzert; Wien, Konz.-Ver.; Eutin, 2. Abonnementskonz.; Götenburg, Orchestervereinigung). — H-moll (Hamburg, Verein Hamb. Musikfreunde; Lübeck, Verein d. Musikfreunde). — Violinkonzerte: E-dur (Dresden, Konzert Alfred Sittard,

Hr. H. Petri; Essen, Musikverein, Hr. E. Ysaye; Genf, Abonnementskonzert, Hr. Ten Have; bearb. v. F. A. Gevaert (Hamburg, Philharm. Konzert, Hr. E. Ysaye). — A-moll (Brünn, Musikvereinsschule). — D-moll f. 2 Violinen (Eutin, 2. Abonnementskonzert; München, kgl. Akademie d. Tonkunst; Stuttgart, Hofkapelle). — Trio-Sonate C-dur (Leipzig, Konzert H. Ferchland u. H. Fürst).

Bach, Karl Ph. Em.: Das geraubte Band f. eine Singst. mit Violine u. Cembalo (Duisburg, Frl. Kettling). — Genügsamkeit (ebenda). — Einstimmige Lieder: Jesus in Gethsemane; Finsternis vor dem Tod Jesu; Tag des Weltgerichts; Psalm 88 »Mein Heiland, meine Zuversicht«; Ermunterung zur Beständigkeit; Das Nonnenlied; Die Trennung (Berlin, Konzert G. A. Walter). — Sonate Adur f. Clavecin (Konzert G. A. Walter, Frl. E. Haas). — Streichquartett Adur, herausgeg. v. H. Riemann (Dresden, Tonkünstlerverein). — Symphonie Nr. 3 in Fdur (München, Volks-Symphoniekonzert, G. Drechsel).

Bach, Michael: Motette »Herr, wenn ich Dich nur habe« 5st. (Dresden, Vesper Kreuzkirche).

Bach, Wilh. Friedem.: Duett f. 2 Cembali (Zürich, Historisches Konzert H. Schumacher). — Lied »Kein Hälmlein wächst auf Erden« (Magdeburg, Popul. Liederabend Frl. A. Jungren; Berlin, Hr. G. A. Walter; Osnabrück, Katharinenkirche, Frl. N. v. Födransperg). — Orgelkonzert Dmoll (Bremen, Domkirche, Hr. E. Nößler; Altona, Christianskirche; Mülhausen i. E., Evang. Kirchenchor, Hr. F. W. Franke [3. Satz]).

Banchieri: Contraponto bestiale (Wien, A cappella Chor).

Beethoven: Rondino f. Blasinstrumente (nachgel. Werk) (Blankenburg, Winderstein-Orchester).

Berchem, Jachet de (16. Jahrh.): Motette »O Jesu Christe« (München, Chorschulverein).

Boccherini: Adagio und Allegro f. Vcell. u. Streichorch. (Bonn, Kammermusik-Konzert, Hr. Grüters; Frankenthal, Liederkranz, Hr. J. van Lier; Graz, Steierm. Musikverein; Jena, Akad. Konzert, Hr. H. Becker; Wien, Gesellschaft f. Musikfreunde, derselbe). — Sonate Adur f. Vcell u. Klavier (Bielefeld, Musikverein, Hr. K. Pienig u. W. Lamping; Prag, Konservatorium). — Streichquartett Adur Op. 33 Nr. 6 (Bern, Musikgesellschaft).

Borghi: Concert für Clavecin (Baden-B., Metz etc., Soc. de conc. des instr. anciens). — Tambourin f. Viola d'amour (Baden-B., Metz etc., Soc. de conc. des instr. anciens).

Bruni: Zweite Sinfonie f. Streichinstr. u. Clavecin (Baden-Baden, Metz etc., Soc. de concerts des instr. anciens).

Bull, John: Gaillarde f. Klavier (München, Kgl. Akad. der Tonkunst, Hr. Schmidpeter).

Buxtehude, D.: Sonata a doi, Violino e Viola da gamba mit Basso continuo in C-dur Op. I, 5 (München und Wien, Deutsche Vereinigung für alte Musik). — Orgelkompositionen: Präludium u. Fuge in D (Bremen, Domkirche, Hr. E. Nößler). — Tokkata C-dur u. Ciaconna E-moll (Weimar, Großh. Musikschule, Hr. Prof. Degner). — Chaconne E-moll (Zwickau, Hr. P. Gerhardt).

Byrd, Will.: Thema mit Variationen f. Klavier (München, Kgl. Akademie der Tonkunst, Hr. Schmidpeter).

Calvisius: Allein zu Dir, Herr Jesu Christ (Leipzig, Motette Thomaskirche).

Casciolini, Claudio: Veni creator spiritus (Altona, Motette Christianskirche).

Cherubini: Ave Maria f. Sopran m. Orgel (Bremen, Domkirche, Frl. M. Mehrtens; Solingen, Lehrer-Gesangverein). — Et incarnatus und Crucifixus, 8stimmig (Wien, Gesellschaft d. Musikfreunde). — Kanons f. Frauenstimmen »Lüftchen so sanft« und »Die Gesangsstunde« (Wien, A cappella Chor). — Requiem, C-moll (Leer, Singverein). — Ouvertüre »Anakreon« (Bonn, Männer-Gesang-Verein; Leipzig, Gewandhaus-Konzert; Magdeburg, Städt. Orchester; München, Kaimorchester).

Conversi: Sola soletta (Greiz, Musikverein, Barth'sche Madrigal-Ver.).

Corelli, A.: La Fiola, Variationes sérieuses (Antwerpen, Concert de Sym-

phonie, Hr. C. Matton; Mülhausen i. E., Evang. Kirchenchor, Hr. H. Marteau). — Preludio f. Vcell. allein (Bielefeld, Hr. K. Pienig). — Sonate f. Violine und Orgel (Prag, Konservatorium).

Couperin: La Bandoline, Les Bergeries f. Cembalo (Kopenhagen, Caecilienverein, Fr. Rung). — Les folies françaises, bearb. v. B. Cesi (Berlin, Frl. Sandra Droucker).

Croce: Sancta et immaculata virginitas, 5stim. (Mainz, Liedertafel u. Damengesangverein).

Dittersdorf: Sinfonie C-dur (Bonn, Männergesangverein).

Dulichius: Zwei achtstimmige Chöre a. d. Centurien: a) Da pacem Domine. b) Gloria Patria (München, Chorschulverein).

Durante, Fr.: Klaviersonaten D-dur und G-moll, bearb. v. S. Menter (Berlin, Frl. Sandra Droucker). — Misericordias Domini, 2chörig (Bremen, Domchor).

Eccard: Motetten: Simeon im Tempel (Amsterdam, A cappella-Chor. — Übers Gebirg (ebenda). — O Freude über Freud, 8stim. (Glauchau, Kirchensängerchor). — Madrigal »Nun schürz dich Gretelein« (Bielefeld, Musikverein).

Erlebach, P. H. (1657—1714): Sonate und Suite für Violine, Viola da gamba und Basso continuo (München u. Wien, Deutsche Vereinigung f. alte Musik). — Lied f. Sopran u. 2 Violinen und Basso continuo (ebenda).

da Foggia: Mirtillo ed amirilli (Wien, A cappella Chor).

Frank, Joh. Wolfg.: Lieder: Advent (Osnabrück, Katharinenkirche, Frl. N. v. Födransperg). — Auf, auf zu Gottes Lob (Mülhausen i. E., Evang. Kirchenchor, Frl. Philippi). — Gute Nacht (Osnabrück, Katharinenkirche, Frl. N. v. Födransperg). — Jesus neigt sein Haupt und stirbt (Mülhausen i. E., Evang. Kirchenchor, Frl. M. Philippi). — Komm Gnadentau (Duisburg, Ver. Kirchenchöre, Frl. Carola Froesick).

Frescobaldi, G.: Fuge f. Klavier (München, Kgl. Akademie der Tonkunst, Hr. Schmidpeter). — Orgel-Passacaglia, f. Klavier bearb. von A. Stradal (Bückeburg, Fürstl. Hofkapelle, Frl. E. v. Binzer).

Freundt, Cornelius: Lobt Gott ihr Christen (Glauchau, Kirchensängerchor). — Wie schön singt uns der Engel Schar (ebenda).

Friderici, Daniel (geb. um 1580): Gesellschaftslied für Chor »Wir lieben sehr im Herzen« (Eisleben, Städt. Singverein). — Ade, ich muß mich scheiden, 4st. (Kopenhagen, Caecilia).

Friedrich d. Gr.: Flötenkonzert Nr. 1 G-dur (Münster, Volkssymphoniekonzert).

Gabrieli, Giov.: Agnus Dei a. d. Missa brevis (Altona, Motette Kreuzkirche). — Beata es, 6st. (Amsterdam, A cappella-Chor). — Miserere mei, 6st. (Dresden, Vesper Kreuzkirche). — Ricercare f. Klavier (München, Kgl. Akademie der Tonkunst, Hr. Schmidpeter). — Sonate f. 2 Viol., 2 Violen und 6 Tromboni (Prag, Konservatorium).

Galilei, Vicenzo (1533—1600?): Ricercare f. Klavier (München, Kgl. Akademie d. Tonkunst, Hr. Schmidpeter).

Galuppi, Bald.: Sonate f. Klavier (Prag, Konservatorium).

Gastoldi, G. G.: Amor vittorioso (Greiz, Musikverein, Barth'sche Madrigal-Ver.). — Amor im Nachen (Leipzig, Gewandhauskonzert, Thomanerchor).

Gibbons: Motette »Allmächtiger, allbarmherz'ger Gott« (Altona, Motette Johanniskirche).

Giovanelli, Ruggiero (16. Jahrh.): Madrigal »Se'l mio restar in vita«, 5st. (Kopenhagen, Caecilia). — Madrigal »Ardo, si, ma non t'amo« (ebenda).

Gluck: Arie »Ihr Götter ew'ger Nacht« a. Alceste (Dessau, Herzogl. Hofkapelle, Frl. E. Abt). — Arie »Spiagge amate« a. Paris und Helena (Magdeburg, Popul. Liederabend, Frl. A. Jungren). — Ouvertüre »Alceste« (Wien, Gesellsch. d. Musikfreunde). — Reigen sel'ger Geister (Elberfeld, Städt. Orchester).

Gomólka, Nikolaus (gest. 1609): Zwei vierst. Psalmen a. d. J. 1580 (Lemberg, Musikvereinschor).

Gomolka, Nic. (1539—1609): Psalm 79 (Prag, Gesangverein Skroup).

Gorczycki, Gregor (gest. 1734): Gaude Mater Polonia, 4stimmig (Lemberg, Musikvereinschor; Warschau, Gesangverein »Lutnia«).

Goudimel, Cl.: Psalm 150 (Prag, Gesangverein Skroup).

Graun: Musette a. Orfeo (Friedenau, Helmholtz-Realgymnasium). — Chaconne a. Montezuma (ebenda).

Grétry: Ballettsuite a. Céphale et Procris, bearb. v. F. Mottl (Münster, Musikverein; Frankfurt a. M., Museums-Gesellschaft; Rostock, Stadtorchester; Warschau, Philharmonie).

Haiden: Mach' mir ein lustigs Liedelein (Greiz, Musikverein, Barth'sche Madrigal-Ver.).

Hâle, Adam de la: Minnelied (Antwerpen, Deutsche Liedertafel).

Hammerschmidt: Motette »Mir hast du Arbeit gemacht« (Altona, Motette Hauptkirche).

Händel: Arien: Armida dispietata a. »Rinaldo« (Sondershausen, Konservatorium, Frl. J. Müller). — Bringe sie hinein a. »Israel in Ägypten« (Dortmund, 2. Orgelkonzert, Frl. T. Canstatt). — Dank sei dir Gott a. »Cantata con stromenti« (Freiburg u. Magdeburg, Städt. Orchester, Fr. A. v. Kraus-Osborne; Mülhausen i. E., Evang. Kirchenchor, Frl. M. Philippi). — Er ward verschmähet a. Messias (Bremen, Domchor, Frl. E. Bengell). — Erwach' zu Liedern der Wonne a. Messias (Danzig, Bartholomäi-Kirche, Frl. A. Hoffmann). — Frondi tenere a. »Xerxes« (Jena, Akad. Konzert, Frl. M. Henke). — Gib' Rach für Baß a. Alexanders Fest (Frankfurt a. M., Museums-Gesellschaft). — Ist's möglich f. Baß a. d. Passionsmusik (Altona, Motette Hauptkirche, Hr. R. Dannenberg). — Nachtigallenarie a. »Frohsinn u. Schwermut« mit Flöte obl. (Bonn, Städt. Gesangverein, Frl. A. Vidron). — O, mein Sohn, komm a. »Ottone« (Altona, Volkskonzert, Frl. E. Lissmann). — »Preis der Tonkunst« f. Sopran bearb. v. F. Chrysander (Dresden, Konzerte Alfr. Sittard, Uso Seifert, Fr. E. Wedekind). — Seht, es sinkt herab die Nacht f. Sopran a. »L'allegro, il pensiero ed il moderato« (Barmen, Konzertverein-Volkschor, Frl. M. Münchhoff; Altenburg, Hofkapelle, dieselbe). — So rasch ist dein Siegeszug a. »Judas Maccabäus« (Dortmund, 2. Orgelkonzert, Frl. T. Canstatt). — Kammerduett »Che vai pensando, folle pensier« (Leipzig, Hr. u. Frau Dr. v. Kraus). — Kriegslied (Bern, Musikgesellschaft, Fr. L. Frölich). — O Sleep, why dost thou leave me (London, Frl. M. Münchhoff). — Oratorien: Debora, bearb. v. F. Chrysander (Bremen, Philharm. Konzert). — Esther, bearb. v. F. Chrysander (M.-Gladbach, GV. Caecilia). — Josua (Frankfurt a. O., Singakademie). — Samson (Emmerich, Städt. Gesangverein). — Saul, bearb. v. F. Chrysander (Bonn, Städt. Gesangverein). — Theodora (Karlsruhe, Bach-Verein). — Instrumentalmusik: Arioso f. Orch., Harfe u. Orgel (Chemnitz, Lehrer-Gesangverein). — Concerti grossi: Nr. 2 F dur, bearb. v. H. Kretzschmar (München, Volks-Symphoniekonzert). — Nr. 5 D dur, bearb. v. M. Seiffert (Köln, Konzertgesellschaft; Dresden, Konzert Alfred Sittard; [Presto] München, Volks-Symphoniekonzert). — Nr. 6 G moll (New York, Sam Franko's Concerts of Old Music; bearb. v. F. David (Frankfurt a. M., Museums-Gesellschaft). — Nr. 10 D moll (Wr. Neustadt, Musikverein; Wien, Konzert-Verein). — Klavier-Variationen »The harmonious Blacksmith« (Leipzig, Konzert J. Sliwinski; Regensburg, Musikverein, Frl. Mikorey). — Konzert D moll f. Streichorchester (Nürnberg u. Stuttgart, Kaim-Orchester). — Doppelkonzert F dur f. Blasinstr. u. Streichorch. (Wien, Gesellsch. d. Musikfreunde). — Konzert f. Oboe u. Klavier (Nordhausen, Theater- u. Konzert-Verein). — Orgelkonzerte: A dur [Allegro daraus] (Mainz, Liedertafel u. Damengesangverein, Hr. F. Volbach). B dur (Augsburg, Oratorienverein; Flensburg, Kirchenkonzert E. Magnus). F dur (Altona u. Dresden, Volkskonzert, Hr. A. Sittard). — Ouvertüre D dur f. Orch. (Dortmund u. Hagen, Philharm. Orchester). — Sonaten f. Viol. u. Klav.: Nr. 6 A dur (Bückeburg, Holst-Konzert, Frl. E. Voegeli). As dur (Darmstadt, Mozartverein, Hr. G. Havemann). — Sonate Nr. 4 D dur f. Violine mit Orgel (Bremen, Domchor, Frl. B. Panteo).

Handl, J.: Ecce quomodo moritur (M.-Gladbach, Liedertafel).

Hasse, Johann Adolf: Ouvertüre zur Oper »Siroë« (Dresden, Wohltätigkeitskonzert, Orchesterverein Philharmonie). — Huldigungsgesang »Ich kann nicht Worte finden« f. Sopran (Dresden, Wohltätigkeitskonzert, Frau S. Dessoir).

Hassler, Hans Leo: Gagliarda »Tanzen und springen« (Duisburg, Frl. Kettling).

— Ach Lieb', hier ist das Herze (Hamburg, Lehrer-Gesangverein). — Nun laßt uns fröhlich sein (Leipzig, Gewandhaus. Thomanerchor).

Hausmann, V.: Mit Seufzen und mit Klag' (Greiz, Musikverein, Barth'sche Madrigal-Ver.).

Haydn, Jos.: Die Jahreszeiten (Metz, Konzert-Verband; Hildburghausen, Abonn.-Konzert). — Kanon »Das böse Weib«, 3st. (Bautzen, Männergesangverein). — Vierstimmige Gesänge: a) Die Harmonie in der Ehe, b) Der Greis, c) Beredsamkeit (Breslau, Orchester-Verein, Berliner Vokalquartett). — Einstimmige Lieder: Scherzlied »Das gestörte Glück« (Darmstadt, Mozartverein, Hr. G. Jöckel). — Ermunterung (München, Deutsche Vereinigung f. alte Musik, Frl. J. Bodenstein). — Das kleine Haus (ebenda). — Stets barg die Liebe sie (München, Deutsche Vereinigung f. alte Musik, Frl. J. Bodenstein). — Das Leben ist ein Traum (ebenda). — Schäferlied (Leipzig, Konservatorium, Frl. B. Koch). — Motette »Du bist's, dem Ruhm und Ehre gebühret« (Eisleben, Städt. Singverein). — Die Schöpfung (Innsbruck, Musikverein, Wien, Gesellsch. d. Musikfreunde). — Konzert Ddur f. Vcell. m. Orchester (Leipzig, Konzert Julius Klengel; B.-Baden, Städt. Orchester, Hr. H. Köhler; Gera, Musikalischer Verein, Hr. de Jager). — Sonate in Fdur f. Viol. u. Fortepiano (München, Deutsche Vereinigung f. alte Musik). — Sinfonie Nr. 1 Ddur, komp. 1759 (München, Volks-Symphonie-Konzert. G. Drechsler).

Haydn, Michael: Tenebrae factae sunt, 4st. (Mainz, Liedertafel u. Damengesangverein).

Homilius: Domine, ad adjuvendum me (Dresden, Vesper Kreuzkirche). — Magnificat [Nr. 9] (ebenda).

Hurka, Friedrich Franz (1762—1805): Lied »Phyllis« f. Sopran (Dresden, Wohltätigkeitskonzert, Frau S. Dessoir). — Strickerlied »Der Zwirn ist gesponnen« f. Sopran (ebenda).

Ingegneri: Motette »Duo Seraphim clamabant« 8stimmig (München, Chorschulverein).

Isaak: Innsbruck ich muß dich lassen (Bielefeld, Musikverein; Wien, Schubertbund; Greiz, Musikverein, Barth'sche Madrigal-Ver.).

Janequin, Cl.: Au ioly ieu du pousse avant (Greiz, Musikverein, Barth'sche Madrigal-Ver.).

Johann Georg II. Kurfürst von Sachsen: Laudate Dominum omnes gentes f. Chor u. Orgel (Dresden, Wohltätigkeitskonzert d. Dreyssig'schen Singakademie).

Kuhnau, Joh.: Sonate »Der Streit zwischen David und Goliath« (Berlin, Frl. Sandra Droucker).

Kühnel, Aug. (1645): Sarabanda a. d. Partita A moll f. Viola da gamba u. Continuo (Wien, Deutsche Vereinigung f. alte Musik).

Lasso, Orlando di: Beatus, qui intelligit, 6stimmig (Altona, Motette St. Petrikirche; ebenda, Christianskirche). — Echolied f. Chor (Greiz, Musikverein, Barth'sche Madrigal-Ver.; Hamburg, Lehrer-Gesangverein; Wien, Schubertbund). — Hymne »Wie könnt ich sein vergessen« (Altona, Motette St. Petrikirche). — Landsknechtsständchen (Greiz, Musikverein, Barth'sche Madrigal-Ver.). — Quam benignus, 5st. (Köln, Konservatorium).

Le Maistre (1505—1577): Der Fuchs, Volkslied (Greiz, Musikverein, Barth'sche Madrigal-Ver.).

Locatelli: Sonate Ddur für Violoncell u. Klavier (Bonn, Kammermusik-Konzert; Meiningen, Kammermusik-Abend).

Lotti: Crucifixus, 8st. (Altona, Motette Hauptkirche; ebenda, Motette Kreuzkirche).

Lulli: Menuett a. »Bourgeois Gentilhomme« (Genf, 2. Abonnements-Konzert). — Air d'Amadis (Antwerpen, Soc. royale d'Harmonie, Hr. E. Clement).

Marcello, Benedetto: Sonate Fdur f. Vcell. u. Klavier (Prag, Konservatorium; London, Hr. H. Sandby). — Quella fiamma che m'accende (Leipzig, Gewandhauskonzert, Fr. Ch. Cahier).

Marcello-Bach: Concerto Dmoll f. Klavier (Leipzig, Klavierabend L. Kestenberg).

Maria Antonia Walpurgis, Kurfürstin von Sachsen: Arie »Sollt ich jemals die Ruh' dir stören (Dresden, Wohltätigkeitskonzert, Frau S. Dessoir).

P. Martini: Melodie f. Viola d'amour u. Cembalo (Duisburg, Klimmerboom u. Karl Pauß). — Miserere mit Orgel- u. Violinbegl. (Mülhausen i. E., Evangel. Kirchenchor). — Plaisir d'amour f. Viola d'amour (Baden-B., Metz usw., Soc. de conc. des instr. anciens).

Milandro (1770): Andante und Menuett f. Viola d'amour u. Cembalo (Duisburg, Klimmerboom u. Karl Pauß).

Molinari: Motette »Zwei Seraphe« 5st. (Altona, Motette St. Johanniskirche; ebenda, St. Petrikirche).

Monteclair: Ballett-Divertissement f. Streichinstr., Clavecin u. Tambourin (Baden-B., Metz, Prag usw., Soc. de concerts des instr. anciens).

Monteverdi: Cruda amarilli (Wien, A cappella Chor).

Mozart, Leopold: Menuett f. Klavier 4hdg. (Darmstadt, Mozartverein).

Mozart, W. A.: Adoramus te (Berlin, Kgl. ak. Hochschule f. Musik; Hannover, Musikakademie; Mainz, Liedertafel u. Damengesangverein; Oberhausen, Städt. Musikverein; Kopenhagen, Caecilia). — Arien: Alcandro lo confesso (London, King Cole Club, Hr. F. Harford). — Bald muß ich dich verlassen (Chemnitz, Musikverein, Hr. v. d. Wyk). — Laß mir meinen stillen Kummer (Osnabrück, Musikverein, Hr. E. Pinks; Erfurt, Soller'scher Musikverein, derselbe). — Mentre di lascio f. Baß (Mannheim, Musikverein, Hr. W. Fenten). — Mia speranza adorata (Basel, Köln, London, Kottbus, Barmen etc., Frl. M. Münchhoff). — No, no, che non sei capace (Dresden, Tonkünstler-Verein, Frau E. Wedekind; Haag, Concert Diligentia, Frl. A. Vidron). — Non temer amato bene (Elberfeld, Sinfoniekonzert, Frl. M. Geselschap; Münster, Musik-Verein, Frl. C. Hubert). — Per questa bella mano (London, King Cole Club, Hr. F. Harford). — Vorrei spiegarvi, oh Dio (Dresden, Mozart-Verein; München, Kgl. Hoforchester, Fr. H. Bosetti). — Arie und Finale des 2. Aktes a. »La finta giardiniera« (Dresden, Mozart-Verein). — Benedictus f. 4 Solost. u. Orgel (Mainz, Liedertafel und Damengesangverein). — Chöre a cappella: Das Traumbild (Mannheim, Lehrer-Gesangverein). — Gebet »Auf der Andacht heil'ger Flügel (Mannheim, Lehrer-Gesangverein). — Im Frühling (Danzig, Neuer Gesangverein). — Hymne »Preis dir, Gottheit« (Danzig, Neuer Gesangverein). — Idomeneo, f. d. Konzertvortrag einger. v. G. H. Witte (Dortmund, Konservatorium). — Kantaten: Die ihr des Unermeßlichen Weltalls Schöpfer ehrt (Leipzig, Mozartfeier Nikolaigymnasium, Hr. G. Borchers; Heidelberg, Bach-Verein, Frau A. v. Westhoven; Wiesbaden, Verein d. Künstler und Kunstfreunde; Krefeld, Konzertgesellschaft). — Lob der Freundschaft (Frankfurt, Liederkranz; Ulm, Liedertafel). — Die Seele des Weltalls (Bamberg, Liederkranz; Mannheim, Lehrer-Gesang-Verein). — Kyrie a. d. Messe F-dur (Leipzig, Nikolaigymnasium). — Laudate Dominum (Darmstadt, Akademie f. Tonkunst; Dresden, Vesper Kreuzkirche; Frankfurt a. M., Rühl'scher Gesangverein; Münster, Musik-Ver.; Saalfeld, Kirchenchor). — Litaniae de venerabili altaris sacramento (Bonn, Städt. Gesangverein). — Messe C-moll [K. V. 139] (Wien, Kirchenmusikverein St. Peter; Kopenhagen, Caecilia Foreningen). — Messe in C-moll, ergänzt von A. Schmitt (Bromberg, Singakademie; Cassel, Oratorien-Verein; Posen, Hennig'scher Gesangverein; Düsseldorf, Gesangverein; Essen, Musikverein; Kottbus, Musikverein; Leipzig, Riedel-Verein; Stuttgart, Verein f. klass. Kirchenmusik). — Krönungsmesse C-dur (München, Kgl. Akademie d. Tonkunst; Wien, Orchesterverein). — Motette »Ave verum corpus« (Leipzig, Mozartfeier Nikolaigymnasium; Heidelberg, Bach-Verein; Wien, Mozartfeier Konservatorium; Coblenz, Musik-Institut; Mannheim, Musik-Verein; Berlin, Kgl. ak. Hochschule für Musik; Frankfurt a. M., Rühl'scher Gesangverein; Hannover, Künstler-Verein; Hannover, Musikakademie; Münster, Musikverein; Altona, Motette Friedenskirche; Knittelfeld, Philharm. Verein u. Sänger-Verein; Mainz, Liedertafel u. Damengesangverein; Kopenhagen, Palais-Konzert; Krefeld, Konzertgesellschaft; Kopenhagen, Musikföreningen; Bonn, Städt. Gesangverein; Frankenthal, Liederkranz; Mannheim, Lehrer-Gesangverein; Wien, Schubertbund; Oldenburg, Lamberti-Kirchenchor; Saalfeld, Kirchenchor; Trier, Musik-Verein; Siegen, Konzertverein;

Jena, Stadtkirchenchor; Leipzig, Motette Thomaskirche). — Offertorium »Inter natos« (Heidelberg, Bach-Verein). — Offertorium »Venite populi« (Berlin, Kgl. ak. Hochschule f. Musik). — Offertorium de venerabili sacramento, 8stimmig (Wien, Gesellsch. der Musikfreunde). — Requiem (Basel, Gesangverein; Braunschweig, Hofkapelle, Düsseldorf, Städt. Musik-Verein; Mannheim, Musik-Verein; Speyer, Liedertafel-Caecilienverein; Wien, Konzert-Verein; [Lacrymosa, Sanctus, Benedictus] Saalfeld, Kirchenchor; Trier, Musik-Verein; Linz, Musikverein; St. Petersburg, Kaiserl. russ. Musikgesellschaft). — Te Deum (Wien, Orchesterverein). — Veni sancte Spiritus (Hannover, Musikakademie). — Tantum ergo B-dur [K. V. 142] (Wien, Kirchenmusikverein St. Peter). — Terzett »Das Bandel« (Leipzig, Mozartfeier Nikolaigymnasium). — Vespermusik »Confitebor tibi, Domine« (Heidelberg, Bach-Verein). — Instrumentalmusik: Adagio und Fuge C-moll f. Streichorchester (Frankfurt a. M., Museums-Gesellschaft). — Adagio E-dur f. Violine m. Orch. (Winterthur, Musikkollegium; München, Kaimorchester, Hr. B. Hubermann; Teplitz, Hr. B. Hubermann). — Andante f. Flöte u. Streichorchester (Leipzig, Nikolaigymnasium). — Andantino a. d. Konzert f. Harfe u. Flöte (Basel, Allgem. Musikgesellschaft; Heidelberg, Bach-Verein). — Ballettmusik »Les petits riens« (Altenburg, Herzogl. Hofkapelle). — Ballettmusik a. Idomeneo (Prag, Konservatorium). — Divertimento f. Streichorch., Oboe u. 2 Hörner (Dresden, Tonkünstler-Verein). — Divertimento f. Blasinstr. [K. V. 186] (Frankfurt a. M., Museums-Gesellschaft). — Gebet (f. Orch. übertragen v. P. Tschaikowsky). (Leipzig, 7. Philharm. Konzert). — Konzert Es-dur f. 2 Klaviere (London, Symphony Orchestra, Frls. M. u. A. Verne; Köln, Konservatorium, Frls. E. Job u. A. Huth; Genf, Abonn.-Konzert, Frau Panthès u. Hr. W. Rehberg; Linz, Musikverein). — Konzert f. Klavier Nr. 16 D-dur (Dresden, Mozart-Verein). — Konzert für Quinton, Viola d'amour. Viola da gamba, Contrabaßo u. Cembalo (Baden-B., Metz etc., Soc. de conc. des instr. anciens). — Konzertantes Quartett f. Blasinstr. (Dresden, Mozart-Verein; Bielefeld, Städt. Orchester; [2. Satz] Nürnberg, Philharm. Orchester; Bamberg, Liederkranz). — Konzertante Sinfonie f. Violine u. Viola (Bielefeld, Philharm. Konzert; München, Volks-Sinfonie-Konzert; Würzburg, Kgl. Musikschule; Dortmund, Philharm. Orchester, Dresden, Kgl. Kapelle; Mainz, Städt. Abonn.-Konzert; Herford, Philharm. Konzert; Prag, Philharm. Konzert, Dir. L. Blech; Wien, Konservatorium). — Konzertone für 2 Violen u. Orch. (Mühlhausen, Allgem. Musikverein). — Konzert f. Flöte u. Harfe St. Petersburg, Kaiserl. russ. Musikgesellschaft). — Maurerische Trauermusik (Leipzig, 7. Philharm. Konzert; Bielefeld u. Herford, Philharm. Konzert; Königsberg, Sinfonie-Konzert; Kopenhagen, Palais-Konzert; München, Volkssymphoniekonzert). — Menuett mit Trio f. Streichinstrumente (Eisleben, Städt. Singverein). — Ouvertüren: Ascanio in Alba, f. 6 Klaviere bearb. (Darmstadt, Akademie f. Tonkunst). — Belmont und Constance (Bremen, Philharm. Konzert). — La Clemenza di Tito (Wr.-Neustadt, Musikverein; London, Symphony Orchestra, Sunday Concert; Wien, Konzert-Verein; Nürnberg, Philharm. Orchester; bearb. f. 6 Klaviere u. Streichorcheser (Darmstadt, Akademie f. Tonkunst). — Il rè pastore (Dresden, Mozart-Verein). — Phantasie C-moll f. Klavier (Erfurt, Soller'scher Musikverein, Hr. B. Hinze-Reinhold; Cottbus, Musikverein, Hr. F. Masbach; Winterthur, Musikkollegium, Hr. E. Radecke; Würzburg, Kgl. Musikschule, Frl. M. Höllenstein). — Phantasie C-moll f. Orchester (Frankenthal, Liederkranz). — Phantasie F-moll f. Orgel (Hannover, Musikakademie). — Quintett f. Klavier und Blasinstrumente (Wien, Mozartfeier Konservatorium; Dessau, 4. Kammermusik-Abend; London, King Cole Club; Prag, Kammermusikverein; Nordhausen, Theater- und Konzert-Verein). — Rondo A-moll u. Phantasie D-moll (Frankfurt a. M., Museums-Gesellschaft). — Rondo G-dur f. Violine u. Viola (Leipzig, Mozartfeier Nikolaigymnasium). — Serenaden: No. 4 D-dur (Wien, Mozartfeier Konservatorium). — Nr. 6 D-dur (München, Volks-Symphonie-Konzert, Hr. G. Drechsler; Kopenhagen, Palais-Konzert). — Nr. 8 (Nocturno) f. 4 Streichorch. u. Waldhörner (Bremen, Philharm. Konzert; Elberfeld, Städt. Orchester; Mainz, Städt. Abonn.-Konzert; Dessau, Hofkapelle). — Nr. 10 [361] B-dur (Wien-Konzert-Verein). — Nr. 11 Es-dur (Dresden, Tonkünstlerverein; Würzburg, Kgl. Musikschule). — Nr. 12 C-moll Kassel, Abonn.-Konzert; Prag, Kammermusikverein). — Sonate C-dur f. Streich- u.

Blasinstrumente (Dortmund, 2. Orgelkonzert). — Sonate D-dur f. 2 Klaviere (Hannover, Künstlerverein; Leipzig, Klavierabend v. Elly Ney u. C. Friedberg). — Sonaten für Orgel: C-dur Nr. 12 (Berlin, Kgl. ak. Hochschule f. Musik). — Sonate Es-dur f. Violine u. Klavier (München u. Wien, Deutsche Vereinigung f. alte Musik). — Ein musikalischer Spaß [Bauernsinfonie] (Leipzig, Mozart-Gemeinde u. Ortsgruppe d. IMG). Symphonie Es-dur [Schwanengesang] (Bielefeld, Philharm. Konzert). — Ländlerische Tänze f. Streichinstr., komp. 1791 (Eisleben, Städt. Singverein). — Acht deutsche Tänze f. kleines Orchester (Köln, Gürzenich-Konzert). — Tanz-Suite f. kl. Orch. (ohne Bratschen) zusammengest. v. Ph. Wolfrum (Heidelberg, Bach-Verein). — Drei deutsche Tänze [mit Posthörnern] (London, Symphony Orchestra, Sunday Concert; Bielefeld u. Herford, Philharm. Konzert). — Trio Es-dur f. Klavier, Oboe u. Fagott (Bamberg, Liederkranz).

Muffat, G.: Toccata F-dur f. Orgel (Bremen, Domkirche, Hr. E. Nößler).

Mylius: Ein Mägdlein stund (Greiz, Musikverein, Barth'sche Madrigal-Ver.).

Nardini: Sonate D-dur f. Viol. u. Klav. (Gießen, Konzertverein, Hr. A. Rebner).

Neefe, Chr. G.: Lied »An meine Träume« (München, Deutsche Vereinigung f. alte Musik).

Neri, Mass.: Sonate f. Streichquartett (Prag, Konservatorium).

Neubauer, Fr. Chr. (1760—1795): Eine sehr gewöhnliche Geschichte (München, Deutsche Vereinigung f. alte Musik).

Nudožer, Benedikt von (um 1606): Ein neues Lied gegen die Türken (Prag, Gesangverein Skroup).

Okeghem (1434—1495): Sanctus a. Missa cujus vis toni (Prag, Gesangverein Skroup).

Otradovic, Adam Michna (um 1647): Der Löwe Judas (Prag, Gesangver. Skroup).

Ott, Joh. (1544): Leichte Wahl (Hannover, Lehrer-Gesangverein, Frl. M. Münchhoff; Hamm, Musikverein, dieselbe).

Pachelbel, Joh.: Chaconne D-moll f. Orgel (Bremen, Domchor, Hr. E. Nößler).

Paisiello: Arie »De l'aurore au couchant« a. Proserpina (München, Kaim-Konzert, Frl. A. Dolores; Straßburg, Städt. Orchester, dieselbe).

Palestrina: Tenebrae factae sunt (Oldenburg, Lamberti-Kirche). — Confitebuntur coeli, 5 st. (Mainz, Liedertafel u. Damengesangverein). — Kyrie und Gloria a. Missa Papae Marcelli (Duisburg, Vereinigte Kirchenchöre). — Kyrie und Gloria a. Assumpta est Maria, 6 stimmig (Wien, Gesellschaft der Musikfreunde). — Madrigale: I vaghi fiori e l'amorose fronde (München, Chorschulverein). — La cruda mia nemica (ebenda). — Alla riva del Tebro (ebenda). — O bone Jesu (Mainz, Liedertafel u. Damengesangverein; Wiesbaden, Männergesang-Verein). — Missa brevis, 4 st. (Speyer, Kathedralgottesdienst zu Weihnachten). — Missa Ecce ego Joannes (ebenda). — Motetten: Scapulis suis, 5 st. (München, Chorschulverein). — Improperium exspectavit, 5 st. (München, Chorschulverein). — Dextera Domini, 5 st. (München, Chorschulverein). — O Domine Jesu Christe, 6 st. (Mainz, Liedertafel u. Damengesangverein).

Pasquini, B.: Sonate f. Klavier (Prag, Konservatorium).

Perez: Tenebrae factae sunt (Leipzig, Motette Thomaskirche).

Pergolese: Tre giorni son che Nina (Leipzig, Konservatorium).

Peter, Christoph (um 1655): Ihr Gestirn, ihr hohlen Lüfte (Glauchau, Kirchensängerchor).

Pezel, Joh.: Adagio f. Blasquintett a. »Hora decima« (Gotha, Liedertafel).

Peurl, Paul: Paduana und Dantz f. Blasinstrumente (Eisleben, Städt. Singverein).

Pitoni, G. O. (1657—1743): Adoramus te, f. gem. Chor (Oldenburg, Lamberti-Kirchenchor).

Pres, Josquin de: Stabat mater, 5 st. (Prag, Gesangverein Skroup).

Rameau: Drei Ballettstücke, bearb. v. F. Mottl (Leipzig, Gewandhaus-Konzert; Greiz, Fürstl. Kapelle a. Gera). — Gigue E-dur f. Cembalo (Kopenhagen, Caecilienverein, Fr. Rung). — Musette u. Tambourin a. »Les fêtes d'Hébé« (Genf, 2. Abonnementskonzert). — Stücke a. Les Indes galantes (Berlin, Frl. Sandra Droucker).

Reichardt, Louise (1778—1825): Hoffnung (Hannover, Lehrer-Gesangverein; Frl. M. Münchhoff; Hamm, Musikverein, dieselbe).

Reichardt, Fr.: Arie »Ein lieblich Los ist mir gefallen« (Dresden, Vesper Kreuzkirche, Frl. G. Schröter).

Rosa, Salvator (1615—1673): Canzonetta »Star vicino al bell' idol« (Leipzig, Gewandhauskonzert, Frau Ch. Cahier).

Rosenmüller: Sinfonia (Zürich, Historisches Konzert, H. Schumacher). — Altdeutsche Tänze f. Blasquintett (Gotha, Liedertafel).

Rust, F. W.: Kyrie, 8st. (Leipzig, Motette Thomaskirche). — Lied »Der du von dem Himmel bist« (München, Deutsche Vereinigung f. alte Musik). — Sonata per il Cembalo colla Viola d'amore, D-dur (ebenda). — Sonate f. Klavier u. Violine (Würzburg, kgl. Musikschule).

Sachini, Antonio (1734—1786): Arie a. »Oedipe à Colonne« (Bern, Musikgesellschaft, Hr. L. Frölich).

Sartorius, Thomas (um 1560): Wohlauff ir lieben geste (Greiz, Musikverein, Barth'sche Madrigal-Ver.).

Scandelli: Neapol. Kanzone »Guten Morgen« (Prag, Gesangverein Skroup).

Scarlatti: Exultate Deo (Wien, A cappella-Chor).

Scarlatti, Dom.: La farfalletta (Leipzig, Gewandhauskonzert, Frau Ch. Cahier). — Pastorale E-moll (Nürnberg, Philharm. Orchester, Frl. L. Dünkelsbühler). — Pastorale u. Caprice (Antwerpen, Soc. Royale d' Harmonie, Hr. A. de Greef). — Pastorale u. Molto allegro (Hagen, Konzertgesellschaft, Hr. Th. Rehberg). — Sonate f. Klavier (Prag, Konservatorium). — Sonaten f. Klavier, Dur u. D-moll (Valencia, Konservatorium, Hr. Granados).

Schmidt, Joh. Christ: Gavotte a. Divertissement de musique et de Dance »Les quatre saisons« (Dresden, Wohltätigkeitskonzert, Orch.-Ver. Philharmonie).

Schopmann, Joh. (um 1660): Choral »O Traurigkeit! O Herzeleid!« (Oldenburg, Lamberti-Kirchenchor).

Schütz: Motette: »Vater unser« (Dresden, Vesper Kreuzkirche). — »Was betrübst du dich« 5st. (Altona, Motette Hauptkirche). — Stücke a. »Kleine geistliche Konzerte«. a) »O süßer, o freundlicher, o gütiger Herr Jesu Christe« f. Sopran. b) »Ich will den Herrn loben allezeit«, f. Sopran (München, Chorschulverein, Frl. Kellner). c) »Was hast du verwirket«, f. Alt (München, Chorschulverein, Frl. Schnaudt).

Sermisy, Claudin de (um 1490): Amours partes (Greiz, Musikverein, Barth'sche Madrigal-Ver.).

Spohr: Arie »Noch lebt er ja« a. Faust (Nürnberg, Philharm. Orchester, Fr. E. Müller-Baldus). — Drei deutsche Lieder m. Klarinette u. Klavier (Nordhausen, Theater- u. Konzert-Verein). — Adagio f. 2 Violinen (Leipzig, Konzert, H. Ferchland u. H. Fürst). — Die Nacht a. d. Sinfonie »Die Wüste« (Dortmund, Philharm. Orchester). — Ouverture »Jessonda« (Dortmund, Philharm. Orchester; Greiz, Orpheus; Minden, Rosental-Konzert). — Violinkonzerte: Nr. 9 (Dortmund, Philharm. Konzert, Hr. H. Argus). — Nr. 8 Gesangsszene (Basel, Allgem. Musikgesellschaft). — Doppelkonzert f. 2 Violinen (Wien, Gesellschaft d. Musikfreunde).

Spontini: Olympia-Ouverture (London, Symphony-Orchester, Sunday Concert).

Stamitz: Orchestertrio B-dur, Op. I, 5 (München, Deutsche Vereinig. f. alte Musik). — Sinfonie D-dur Op. 3 II (New York, Sam Franko's Concert of Old Music; München, Volkssymphonie-Konzert). — Sonate f. Viola d'amore mit Violine (München u. Wien, Deutsche Vereinigung f. alte Musik).

Stephani, Johann (1619): Ballett »Der Kuckuck hat sich zu Tod gefalln«, 5st. Kopenhagen, Caecilia).

Strattner (1600): Der am Abend Dankende (Leipzig, Liederabend, Hr. R. von Zur-Mühlen).

Strungk, Delphin (1601—1664): Orgelchoral »Laß mich dein sein« (Bremen, Domkirche, Hr. E. Nößler; Oldenburg, Lamberti-Kirchenchor, Hr. W. Kuhlmann).

Tartini, G.: Cantabile f. Vcell. allein (Wien, Gesellsch. d. Musikfreunde, Hr. H. Becker). — Sonate f. Klavier u. Violine (Prag, Konservatorium). — Sonate »Teufelstriller« (Köln, 6. Gürzenich-Konzert, Hr. F. Kreisler; Darmstadt, Mainz, Krefeld, Konzertgesellschaft, derselbe; B.-Baden, Städt. Orchester, derselbe).

Torelli, G.: Konzert f. 2 Viol. u. Klavier (Prag, Konservatorium).

Telemann, G. Ph., Zwei Lieder f. Sopran u. Basso continuo a) Ohnesorge, b) Das Glück (München u. Wien, Deutsche Vereinigung f. alte Musik). — Die rechte Stimmung (Darmstadt, Mozart-Verein, Frau E. v. Wolzogen).

Turnovsky, Joh. Trajan (um 1574): Gelobt seist du, Jesu Christe f. 4stimm. Männerchor (Prag, Gesangverein Skroup).

Valerius: Altniederländische Lieder, bearb. v. Jul. Röntgen (Prag, Universitätsgesangverein).

Venosa, Fürst von: Moro lasso al mio duolo (Wien, A cappella Chor).

Veracini, A.: Pastoral f. Sopran (London, Frl. M. Münchhoff). — Sonate f. 2 Violinen u. Orgel (Prag, Konservatorium).

Vitali, T.: Chaconne f. Violine allein (Erfurt, Soller'scher Musikverein. Hr. R. Sahla).

Vittoria: O quam gloriosum, 5st. (Mainz, Liedertafel u. Damengesangverein).

Vivaldi-Bach: Concerto Ddur f. Klavier (Leipzig, Klavierabend Leo Kestenberg).

Wagenseil: Allegro assai a. Sonate Edur f. Klavier (Darmstadt, Mozart-Verein).

Walther, J. G. (1684—1748): Meinen Jesum laß ich nicht, Choral mit Variationen f. Orgel (Bremen, Domkirche, Hr. E. Nößler).

Weber, C. M. von: Missa sancta Nr. 1 Esdur (Freiburg, Musikverein). — Zwei Chöre a. d. Jubelkantate a) Erhebt den Lobgesang b) König, mög' an Deinem Throne (Dresden, Wohltätigkeitskonzert Dreyssig'sche Singakademie). — Kanon »Warnung« 3st. (Bautzen, Männergesangverein).

Weinlig: Motette »Laudate Dominum« (Dresden, Vesper Kreuzkirche).

Willaert, Adrian (um 1480—1562): Motette »Pater noster«, 4st. (München, Chorschulverein). — Ricercare f. Klavier (München, Kgl. Akademie d. Tonkunst, Hr. Schmidpeter).

Zacharias, Caesar de (1595): Psalm 109 Dixit Dominus (Duisburg, Vereinigte Kirchenchöre).

Zumsteeg: Der Mohrin Gesang (München u. Wien, Deutsche Vereinig. f. alte Musik).

Vorlesungen über Musik.

Berlin. Dr. Leopold Schmidt im Lyceum des Westens acht Vorlesungen: Die Oper der Renaissancezeit und das Musikdrama Richard Wagner's. Ferner ebenda einen Vortrag: Die Musik im Haus und im Konzertsaal.

Darmstadt. Prof. Dr. W. Nagel: Das Romantische in der Musik.

Haarlem. J. W. Enschedé; Klaviermusik des 17. Jahrhunderts mit Erläuterungen am Klavier.

Leipzig. Musikdirektor Ph. Bade-Neustadt a. d. H. im »Kaufmännischen Verein«: Die Entstehung und die Entwicklung der modernen Oper.

Prof. Dr. A. Prüfer in der Deutschen Gesellschaft über Liszt's Schriften und Briefe.

London. Edw. J. Dent in der »Musical Association«: Leonardo Leo.

Prag. Fr. X. Hodáč im Gesangverein »Smetana« über »Mährische Musik.«

Speyer. Musikdirekter K. A Krauss einen Zyklus: Von Bach bis Wagner. 1. Bach und Händel. 2. Weiterentwicklung des melodisch-harmonischen Stils, Mannheimer Schule, Haydn usw. 3. Suite, Sonate, Sinfonie und sinfonische Dichtungen. 4. Ursprung der Oper und ihre Weiterentwicklung bis zum Auftreten Mozart's. 5. Mozart als Opernkomponist. 6. Das Musikdrama Richard Wagner's.

Stuttgart. Prof. Dr. W. Nagel-Darmstadt: Die Musik im täglichen Leben.

Wien. Dr. Dietz, sechs Vorträge: Gluck, Mozart und Beethoven in der Ouvertüre.

Wiesbaden. Edmund Uhl in der Ortsgruppe des »Verbandes der Deutschen Musiklehrerinnen« zwei Vorlesungen: Die Formen in der Musik und Entwicklung des Klavierspiels und der Klaviermusik.

Notizen.

Berlin. An der vom 5. bis 20. Mai d. J. dauernden Musik-Fachausstellung wird sich auch die musikalische Abteilung der Kgl. Bibliothek mit einer großen Auswahl von Autographien und Manuskripten und seltenen Notendrucken aus dem 15. und 16. Jahrhundert beteiligen.

Essen. Die 42. Jahresversammlung des »Allgemeinen deutschen Musikvereins« findet am 24. bis 27. Mai d. J. statt. Das vorläufige Programm gibt bekannt: Am 24. Mai (Himmelfahrt) ein Orchesterkonzert; am 25. Mai ein Kammermusikkonzert, Abends Oper, am 26. Mai soll die Uraufführung von G. Mahler's sechster Sinfonie stattfinden, die das ganze Konzert einnimmt. Am 27. Mai ist vormittags abermals Kammermusik, abends Oper in Köln.

London. — Mrs. Craigie's (John Oliver Hobbes) recent sympathetic address to the Concert Goers' Club on *stage incidental music*, was much to be commended. There are some actors who think slightly of the help music can give, and there are certain music-lovers who look askance at the drama; but such people may be described as being at the opposite ends of a see-saw where they will mutually receive many shocks. Orchestral music is greatly indebted to the short ritornelle and "curtain tunes" that in long-past centuries were wont to be played by odd collections of instruments while the stage properties were being altered; and, strange to say, many of these little pieces were practically in the same form as the eight-bar phrases now heard in our theatres in melodrama while the scenery is being changed — phrases which, when there is a hitch in the stage business, are repeated until a feeling of exasperation is engendered. Incidental music, strictly speaking, is confined to the actual progress of the play, and its duties are most clearly defined in melodrama. In this it is mostly of a tremulous kind. The significance of the tremolo greatly varies, but it always portends evil or misfortune. No respectable ghost would dream of making a appearance without it, and villains and adventuresses in the moments of their darkest plottings and dire needs are equally dependent on its quavering forebodings. A tremolo on a violin might be defined as expectancy in music. It differs of course from the shake in that it is the rapid reiteration of one note instead of two, and psychologically it is curious to trace the opposite effects of these devices on the mind of the listener. The alternation of two notes gives rise to a certain sense of tonality, and consequently it exercises a more or less reposeful effect, but the reiteration of one note leaves the ear in doubt concerning its harmonic context. It is like a burning fuse that heralds an explosion, and for climax the ear of the interested party becomes keenly expectant. There is also an irritating effect caused by the prolongation of a particular note. We may be inclined to smile at these obvious devices to assist dramatic situations, but it should not be forgotten that they are the elements out of which great art-works have risen. Wagner and all operatic composers largely make use of the tremolo, and the same principles that suggest the kind of music for melodrama dictate the character of strains in music-drama.

Gipsy violin playing (see the London gipsy concert reported at VI, 348) has exerted a remarkable influence on the music of Hungary, imparting to it oriental arabesques and intensifying its Eastern langour and fierceness. Whereas the cultured artist further West strives by intellectual acumen to convey to his audience the intentions of the composer he interprets, the gipsy takes the folk-songs of Hungary and rhapsodises on them with direct personal appeal to the emotions of his listeners. To Hungarians, to whom the melodies have many moving and patriotic associations,

the effect is more exciting; and even to ourselves who have no such recollections, the method of being "played at" is stirring, the effect being increased by the frenetic zeal of the soloist, who bends and twists his body as he plays in a manner suggestive of being dominated by strong nervous excitement. The nature and form of these fantasies may be gathered from the following specimens: "Hejre Katl" contains the brooding song, "I am the poorest lad in the village, not one star shining above me; I have no father, no mother, no sweetheart; soon enough they will carry me out to the cemetery". This is followed by the slow humorous csardas, "I drank much wine to-night, my little girl; I can hardly stand on my feet, and yet the girls like me" — which is repeated with variations. Afterwards the first slow song is touched like a memory. The last part is the quick csardas, "Hejre Katl", varied by another csardas movement. The most important part of the accompaniment of these pieces is entrusted to the dulcimer, the precursor of the pianoforte, and to the player on this instrument the gipsy violinist seems to confide his hopes and fears and fleeting sentiments with an intensity that suggests whether life is worth living under such a stress of emotion. After two or three of these pieces have been played there creeps in a feeling of monotony owing to the deficiency of intellectuality in the music. All passion and no control makes Jack a dull boy.

A plea against universal *playing from memory* at pianoforte recitals. Because the giant pianists do it, therefore the lesser lights must do likewise, though often with disastrous results alike to the composer and to the executant. Nor do the giants themselves escape the evils attendant on this custom. The strain on the memory is so great that slips are by no means uncommon. For the greater part they pass unnoticed, because they are only detectable by listeners possessing intimate knowledge of the music, and because the pianist either recovers himself quickly or covers up the hiatus with a few impromptu notes or chords. To the sensitive musician however such moments are most disturbing. The slightest uncertainty makes itself immediately felt, and before the wrong notes are struck or the utter breakdown occurs, there is a painful feeling of impending catastrophe. Not a few conductors would bear witness to moments of agonising anxiety when the soloist in a pianoforte concerto begins to flounder; and on such occasions there are often executed feats of presence of mind on the part of the conductor and orchestra. Of course association is a peculiarly powerful link in pianoforte playing from memory, the form and sound of the music constantly suggesting the succeeding passages; but this does not compensate for the complexity of modern music, and the proportionally increased danger of forgetfulness. Apart from the risk run by the executant, there arises a serious evil which it is time should be faced, namely the small répertoire that pianists are able to have at sufficient command to play in public. Paderewski is said to have declared that the largest number of works a pianist can keep up to concert pitch at one time is twelve, and the effort to learn a new piece by heart is so great before a sense of absolute security is secured that to add to the répertoire requires careful consideration, since unless the work prove effective all the labour is lost. Herein lies the secret of the stereotyped character of pianoforte recitals, and the reason why when one pianist has made a success by a new piece all the others begin to play it. If pianists had the courage to play with music in front of them we should hear far more novelties, and young composers would receive much more encouragement. Probably few gifted pianists would glance at the music page, for one of the most prevalent accompaniments to musical ability is an exceptional retentive memory; but the knowledge that the music was before them would give confidence not only to the player but to the listener. That the present custom has little rationality is shown by the pianist always being provided with music when playing in chamber works, while he is deprived of it in a concerto in which a lapse of memory would be far more serious. The idea that the expressive power of a player is hampered by his eyes seeing the notes is equally fallacious, for no one would venture to assert this in the interpretation of trios and quartets.

F. Gilbert Webb.

In course of Preface to his Manual on Playing from Score, Hugo Riemann (see Bücherschau) has the following description of old "pianoforte scores", alias *arrangements of full scores for pianoforte* solo or pianoforte accompaniment. The argument is not very clearly introduced, but meaning appears to be that as the player had there to play freely and not slavishly in developing the scanty "basso continuo" or thin arrangement lying before him, so now he must play freely and not slavishly in reducing the full score lying before him.

"The comparison of a modern pianoforte score, such as Liszt first produced, aiming directly at reproducing as far as possible orchestral effects on the piano, with the piano-scores of the middle of the eighteenth century, which, like pencil-sketches, merely suggest — e. g. J. Ad. Hiller's "Raccolta", of symphonies of the time before Haydn (J. Breitkopf's edition), which confine themselves mainly to marking melody and bass, the latter not even in double-bass but only in violoncello position — may in some measure give us an idea of the great variety possible in playing from score. In judging these older piano-scores we must not forget however that they belong to a time which used almost exclusively the clavicembalo instead of our modern pianos. This instrument had special pedals or knee levers which brought on reinforcing octaves, and thus produced doublings similar to those produced on the organ by the use of the mutation-stops; further it is to be remembered that in 1750 thorough-bass playing was still a common practice, and an accomplished cembalist would habitually fill up when required, by adding middle parts, a composition noted only in two parts (melody and bass). Many a Sonata for violin or flute, etc., with "Basso continuo" has appeared in print with the express direction "Overo Clavicembalo Solo". But just as little as the accompanist of the violin or flute restricted himself to a simple playing of the bass-tones, did he rest satisfied with playing only two parts when performing on a piano alone. He knew rather how to introduce at the right time, especially at cadential formulas, modulations etc., the requisite fulness of harmony. In just this way we must understand the thin, toneless piano scores of that time. The parts which in the ful score were assigned to other instruments for the purpose of producing fulness, and whlich the piano frequently could not produce in the same octave position, were left out, it being understood that the cembalist would, as he was wont, produce corresponding effects by means suitable for his instrument. This procedure had a double advantage. First the essential only was noted, and consequently there was no danger of the player's mind being diverted from it by the auxiliary; and secondly the arrangement of the latter was left to the technical skill of the performer, so that weaker players could do less, stronger more, to nterpret the intention of the composer."

There are as a matter of fact at the present day three distinct principles on which pianoforte arrangements, alias reductions of full scores (whether for solo or accompaniment), are made. The first is the old principle of a confessedly thin version showing essentials, and leaving the talent and instinct of the player to do the rest. This may be called the Abstract plan. The second principle is to use the art of the pianoforte-composer to construct a transcription which reproduces the effects of the full-score according to the genius of the pianoforte, and then demands a literal playing by the performer of all the notes thus written down. This is the Lisztian "transcription", and may be called the Transmuting plan. The third principle is to crowd into a two-stave or even three-stave brace every possible orchestral feature which can by any excuse be taken out of the score and shown there, regardless of the question whether or no it lies under the fingers or indeed can in any way be played. This may be called the Score-exhibiting plan. Of the 3 principles undoubtedly the first is the most acceptable to English musicians. These are by instinct and chief experience organ-players, and it is hardly a paradox to say that the old English cathedral organist never played a note which he saw in front of him, for he was incessantly engaged in adapting and re-constructing so as to suit the special requirements of his instrument. The opposition shown by him to the introduction of 3-stave organ music from Germany was only in part the aversion to learn the new art of the independent left hand, and was still more the instinct that his command of the instrument was diminished by any habit which required playing note for note. No one can say that the old cathedral organist did not perfectly show off his instrument and his choir; and indeed it may be doubted whether any modern effects ever equal those old church effects. At any rate this innate English talent for

adaptive accompaniment is the reason why the abstract plan of pianoforte arrangement is far the most acceptable in this country. The second plan, giving the Lisztian transmutation, which has to be diligently learnt up, has its applicability no doubt, but chiefly in the girl-school class-room. The third plan, or score-exhibiting pianoforte version, has attractions for those who wish to learn what is in the score, but is otherwise wholly unpractical. It is never literally played, for it is unplayable; and it is generally bungled, for it requires at least as much special musical talent to reduce as to amplify. — It is very much to be desired that publishers and "arrangers" should consider these matters, and arrive at clear definitions of what they are aiming at, at present absent. The tendency of the day is towards the third plan, or score-exhibition on a profuse scale. But this only puts a further embargo on the art of voice-accompaniment at the pianoforte, which is quite the weakest spot in modern music.

C. M.

H. A. Keyser, ex-student of the Royal College of Music, has given a pessimistic lecture before the Incorp: Soc: of Musicians on *Modern Decadentism*, of which the following is an abstract.

Different nationalities show different peculiarities in their musical writing. The English composers are divided in their allegiance between Brahms, Wagner and Richard Strauss. The Brahmsites very often only produce music that is but a faint reflection of the original — being somewhat dull and heavy as well as very long, and frequently over-elaborated and tedious. The followers of Wagner and Richard Strauss are much more numerous, and seem to revel in the almost continuous employment of an enormous orchestra with superabundant brass and percussion, and in the frequent climaxes that lead nowhere, together with very harsh harmonies and lack of form and development. This school of composers has been well named the "graveyard-school". It is not confined to this country; there are many such writers in other nationalities than our own, and they seem to delight in selecting morbid and pessimistic poems and subjects for musical treatment. These gruesome tales are set in the form of Symphonic poems or Mood pictures, and have usually neither beauty of melody, design, or form to recommend them. One would very much like to know how many of our young composers could turn out a really good Overture or Symphony scored for the orchestra in use in the time of Beethoven and Mozart, with only two horns, no trombones, and no percussion save a pair of kettle-drums, such as the "Naiades" by our own Sterndale Bennett (which is a perfect example), and Mendelssohn's "Hebrides".

The ultra-modern French writers delight in Impressionism in a similar way to the latest craze in painting. Their idea is to depict only an outline, and to imagine all the rest. I find, that though some of these works are clever in conception, the execution of the original idea leaves much to be desired. Progressions and passages, ugly in themselves, are deliberately used as a means to an end; and here again there is no organic development or form, but the work meanders on, and seems to lose itself in a species of fog.

The newest Italian writers seem to have very little idea of harmony, counterpoint, or orchestration. As they are almost entirely operatic writers, they tie themselves down to one form of writing, of which the British public is beginning to get rather tired. I mean their operas are so often repetitions and echoes of "Cavalleria Rusticana". The vocal part-writing is frequently very crude, and there is little or no attempt at a grand ensemble or finale. The same is true of the orchestral writing, and they endeavour to hide poorness of invention beneath a noisy scoring. Those Italians whose works do not fall into this category have — I think I may say, without exception — studied either in Germany or on German lines; the result being shown in the Teutonic as opposed to Italian style in their writings.

Coming to German composers, I find that the influence of Wagner, Liszt, and Richard Strauss is doing no good to the cause of art. I am of opinion that Strauss himself, by writing passages of such extreme difficulty, sets up the bad precedent of scamping and faking, the result being that when orchestral players have to play works by Haydn and Mozart, in which a single wrong note in any one of the string players is quite enough to upset the beauty of a whole phrase, they often render these passages in a rough and untidy fashion. That this is not for the want of rehearsals was proved at the recent performance of the "Sinfonia Domestica" by Henry J. Wood's Orchestra, for which there were seventeen rehearsals. The players will tell you that had there been one hundred and seventeen, the work would not have been any better played. Why will some composers endeavour to make violins play pianoforte passages, treat horns and trumpets as if they were flutes and clarinets, and write chromatic passages and shakes for the trombones, which are diametrically opposed to the nobility of the instruments? The passages do get played in some sort of fashion,

but they are not effective. I could quote several passages from the works of Richard Strauss to show his want of thought in writing for particular instruments, but it will not be necessary to refer to more than two of them. I find a violin solo on page sixteen of the score of "Don Juan" so heavily accompanied that, although at a recent performance I watched the leader most carefully, the solo part was quite inaudible, entirely swallowed up by the accompaniment. The other passage I desire to mention occurs in "Don Quixote", Variation No. 8, in which the solo violin and solo oboe are accompanied by all the strings divided, celli in four parts (con sordini, it is true, but even this does not help very much), as well as by clarinets (joined later on by flutes), six horns, three trombones, three bassons, and bass clarinet. What a volume of sound, even in a pianissimo; the soloists have no chance at all of making themselves heard. Even Wagner was at fault sometimes, but not to so great a degree, and the parts that are not heard are not as a rule so important.

Mainz. Händelaufführungen. Die »Mainzer Liedertafel und Damengesangverein« begründete zum Andenken an die Kaiserin Friedrich, die Protektorin der Mainzer Händelaufführungen 1895 und 1897, eine »Kaiserin Friedrich-Stiftung«, deren Zweck die Aufführung Händel'scher Werke in Chrysander's Neubearbeitung sowie anderer bedeutender Tonwerke ist. Das Protektorat hat Großherzog Ernst Ludwig von Hessen übernommen. Am 17. und 18. Mai d. J. sollen »Judas Maccabäus« und »Saul« zur Aufführung kommen.

Neue Bachgesellschaft. Der Neuen Bachgesellschaft in Leipzig sind in letzter Zeit bedeutende Zuwendungen für den Erwerb von Joh. Seb. Bach's Geburtshaus gemacht worden: Der Gemeinderat der Residenzstadt Eisenach stiftete ℳ 1000, die Direktion der Konzertgesellschaft in Köln ℳ 2000, Herr Henri Hinrichsen, Chef der Firma C. F. Peters in Leipzig, ℳ 10000 im Hinblick darauf, daß das Schaffen Bach's mit der Edition Peters so eng verknüpft ist. Es gilt nunmehr in den Räumen des Hauses ein würdiges Bachmuseum zu schaffen und zu unterhalten. Dazu bedarf es noch weiterer beträchtlicher Mittel seitens großherziger Spender.

Sang und Klang aus alter Zeit. Unter diesem Titel eröffnet der Verlag L. Liepmannssohn eine Subskription auf von Wilhelm Tappert gesammelte und übersetzte Musikstücke und Tabulaturen des 16.—18. Jahrhunderts. Die Musikwissenschaft kann dem Unternehmen nur wärmstes Interesse schenken, da Tappert's Name dafür bürgt, daß es sich um eine Sammlung von seltenem Wert handelt. Alles Nähere wolle man dem der Zeitschrift beigegebenen Prospekte entnehmen.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Bach-Jahrbuch 1905. Herausgegeben von der Neuen Bachgesellschaft. 8°, 116 S. (1906). ℳ 3,—.

Brenet, Michel, Palestrina. Collection des Maîtres de la Musique, publiée sous la direction de Jean Chantavoine. in 12°, 250 p. Paris, Alcan, 1906. Fr. 3,50.

Eine größere, auf die neueren Forschungsresultate gestimmte Palestrinabiographie erwartet die Musikerwelt schon seit längerer Zeit mit Freude und ungestümem Verlangen, zumal (wie ich eben im K.M.-Jahrb. 1892, pag. 83 wiederholt lese) schon anfangs der neunziger Jahre von »Vollendung« dieser Biographie die Rede war. Nun kommt eine solche Studie zunächst aus — Frankreich. Sie eröffnet eine biographische Sammlung »*Les Maîtres de la Musique*«, die sich (nebenbei bemerkt) auch auf Bach, C. Franck, Beethoven, Mendelssohn, Lassus, Gluck, Wagner, Grétry usw. erstrecken wird; und ist verfaßt von Michel Brenet — ein Pseudonym, unter dem sich bekanntlich die durch ihre historischen Spezialforschungen hochverdient gewordene Schriftstellerin Marie Bobillier verbirgt.

Das Erscheinen des 220 Seiten umfassenden Bandes ist zeitgemäß in Hinsicht auf die Vergangenheit sowohl als auf die Zukunft.

Die zwei Bände der Memorie von Ch. Baini datieren ja (wie bekannt) aus dem Jahre 1828, und deren deutsche (bedeutend kürzende) Bearbeitung durch Kandler — Kiesewetter 1834 ist im Buchhandel leider längst vergriffen. Außerdem hat es wohl an gelegentlichen kleineren Schriften und Skizzen über Palestrina (von Bäumker, Lans, Wagner, Waldersee) nicht gefehlt. Dazu gesellten sich in den letzten Jahrzehnten (besonders in den nacheinander erschienenen Bänden der Gesamtausgabe der Werke Palestrinas) nicht wenige und noch weniger unbedeutende, ja sehr wertvolle Aufschlüsse und Studien archivalisch-historischen Inhalts, worin anerkanntermaßen die Hauptstärke der Gesamtausgabe und das Hauptverdienst der bekannten Herausgeber (de Witt, Rauch, Espagne, Commer, F. H. Haberl) zu suchen und zu finden ist. Daneben existiert noch eine Reihe von Werken, welche, wie es der literarische Brauch fordert, pflichtschuldig am Schluß dieses Bandes unter der Aufschrift Ouvrages à consulter verzeichnet sind. Schon diese Zusammenstellung der Palestrinaliteratur allein verdient Anerkennung und den Dank der Musiker.

In vier größeren Abschnitten fließt die Abhandlung, welcher eine Einleitung voraus geht, in elegantem Französisch dahin. Im ersten Teil (»Avant Palestrina«) werden (um uns eines anschaulichen Bildes zu bedienen) die Hügel und Vorberge gezeichnet, aus denen sich ein Gipfel immer sichtbarer emporhebt, bis er schließlich als alles weithin überragender Bergesriese vor uns steht, — er, der leider zum Gletscher geworden, zu welchem man in späteren Jahrhunderten nur selten mehr und in durchweg mühsam errungener Weise den Weg gefunden hat. Diesen Weg erschließen zu helfen, dürfte der außerordentlich belesenen und durch gewandte, selbständige Kritik mehr als einmal frappierenden Verfasserin durchaus gelungen sein, zumal sie es nicht versäumt hat, bis auf die ersten Pfade der Polyphonie mit kundigem Finger zurückzudeuten. —

In den folgenden Abschnitten, die sich »la vie, destinées posthumes, l'œuvre« betiteln, legitimiert sich die Verfasserin als durchweg »auf dem Laufenden«, wenigstens soweit ich zu beurteilen in der Lage bin.

Sicher wäre es auch verfrüht, an Einzelheiten herumzustochern. Was etwa auszusetzen ist, wird jedenfalls durch die (bereits erwähnte) kommende Palestrinabiographie Haberl's implicite korrigiert und in erschöpfender Weise ergänzt werden.[1]

Ich sagte, das Erscheinen dieser französischen Arbeit sei zeitgemäß auch in Hinsicht auf die Zukunft. Wird sich das 20. Jahrhundert in musicis so recht als das Jahrhundert der Ausgrabungen charakterisieren — mit welchem Erfolg, läßt sich heute kaum ahnen —, so soll Palestrina und sein »Stil« im besonderen, was er feinfühlenden Musikern bisher schon war, nunmehr für die katholische Kirche nächst dem gregorianischen Choral (womöglich in undeformierter Lesart) präzeptive die Richtschnur für mehrstimmige Komposition sein und bleiben. Daß nur auf dem Wege gründlichen Studiums der zahlreichen Werke dieses Tonfürsten (und in seinem Gefolge der übrigen Tondichter des sog. goldenen Zeitalters kirchlicher Musik: Vittoria, Lasso, Gabrieli, Anerio, Animuccia usw.) eine Läuterung des Verständnisses und Geschmackes stattfinden kann und mindestens im Kreise der Kirchenkomponisten stattfinden muß, ist klar. Nicht jedem stehen aber Archive, Bibliotheken, sehr wenigen nur die Palestrina-Gesamtausgabe oder nur die *Musica divina* von Proske zur Verfügung — und wenn auch, dann ist die »alte« Notation für die Mehrzahl der Dirigenten zugleich auch »veraltet« — mit diesem Faktor muß auch der Musikgelehrte nolens volens rechnen.

Von diesem Standpunkt aus scheint mir nun vorliegende Palestrinabiographie nicht erschöpfend und »auf dem Laufenden« zu sein. In dem S. 218 ff. aufgenommenen »Catalogue des œuvres de P.« sind wohl die seinerzeitigen Ausgaben bibliographisch nach Jahreszahl der Publikation angeführt, wobei je auf den betreffenden Band der Gesamtausgabe hingewiesen ist. Die seitherigen modernen Neuausgaben sind aber nicht verzeichnet, aus welchem Grunde, ist nicht ersichtlich. Und doch fehlt es nicht an solchen; ich nenne nur zwei größere Unternehmungen, deren eine von der Trias Haberl-Haller-Mitterer, die andere von meiner Wenigkeit geleitet wird. Seit 1903 sind unter meiner Redaktion und sehr mühereichen Revision bereits nicht weniger als 20 vierstimmige Messen und 52 vierstimmige Motetten (dazu bereits in mehreren Auflagen) erschienen.

Es möge dieser Hinweis mir nicht schief ausgelegt werden. Daß gerade ich

1) In den wenigen eingestreuten Beispielen hapert es wiederholt betreffend die Textunterlage, so pag. 178 und 179 je bei der Silbe (elei -) son, ferner pag. 193 ist die Silbe Pau - (lus) ganz inkorrekt textiert, obgleich die richtige Unterlegung doch sehr naheliegend ist.

eine Bezugnahme auf dieses Unternehmen, das noch keineswegs abgeschlossen ist, vermisse, dürfte mehr als einleuchtend sein.

Kurz: Biographien von Musikgrößen älterer Zeit mit Aufzählung und Würdigung ihrer Werke sind recht und willkommen. Doch soll die Praxis, und zwar die reale Praxis, nicht leer ausgehen, und deswegen dürfen klare, vollständige Hinweise auf die neueste und allerneueste Literatur in einer Biographie, wie die vorliegende ist, nicht fehlen. Hermann Bäuerle.

Über diese Schrift steht uns auch ein französisches Referat zur Verfügung, das hiermit ebenfalls zur Veröffentlichung gelangt.

Un livre de Michel Brenet est toujours une bonne fortune pour la musicographie, et je n'ai eu qu'un regret en lisant le présent volume, c'est qu'il soit consacré à une gloire transalpine, plutôt qu'à un de ces musiciens français qui attendent depuis si longtemps une biographie digne de leurs mérites. Mais il s'agissait ici d'illustrer une collection naissante et l'on s'explique le choix d'un artiste universellement admiré.

Satisfaire à la fois l'érudition et le public, résumer l'état des connaissances présentes sous une forme accessible à tous, et en 250 pages aimables et solides, telle est la tâche que l'auteur a parfaitement remplie. Après nous avoir dépeint à grands traits la vie musicale du XIVe au XVIe siècle, en insistant sur cette perpétuelle migration du Nord franco-belge vers la Rome papale, M. B. trace avec sûreté la biographie du maître de Preneste. Nous trouvons ici, impartialement présentées, de fort délicates questions historiques: la réforme du plain-chant, la révision des livres grégoriens, et de l'édition médicéenne. A propos du maître de Palestrina voici une hypothèse ingénieuse: sur la foi d'anciens textes il semblait que ce musicien dut s'appeler Cl. Mello, personnage énigmatique, dont l'histoire n'a jamais parlé. B. voudrait voir dans ce nom une lecture fautive, et le remplacer par celui de Cimello, artiste connu. L'auteur nous montre ensuite les destinées de l'art palestrinien: la décadence, et l'oubli, et vers 1850 une renaissance qui s'affirme peu à peu, jusqu'au jour où le Dr. Haberl et la Schola de Bordès la font triompher glorieusement. Chemin faisant une légère polémique rend à Ingegneri les répons de semaine sainte attribués à Palestrina. Enfin l'œuvre elle-même est analysée avec pénétration; d'abord les messes et leur triple inspiration (populaire, grégorienne, polyphonique), puis les motets, et les madrigaux profanes. Une bibliographie succinte de ces œuvres, et une liste de 100 ouvrages à consulter sur ce sujet termine ce livre véritablement excellent, où s'allient la rigueur des méthodes historiques au charme d'une écriture séduisante.

J. Ecorcheville.

Flatau, Theodor S., Die funktionelle Stimmschwäche (Phonasthenie) der Sänger, Sprecher und Kommandorufer. Charlottenburg 1906, Georg Bürkner's Verlag.

Hauptsächlich für Ärzte bestimmt, sollte diese ausgezeichnete Schrift des bekannten Berliner Spezialarztes doch auch von den wissenschaftlich gebildeten Stimmpädagogen eifrig studiert, sowie von den Behörden, denen die Überwachung der stimmlichen Kultur in irgend einer Form obliegt, sehr beachtet werden. Ursachen und Entstehung der verschiedenen Arten von Stimmschwäche werden aus umfassender Erfahrung heraus dargestellt und die Wege zur Behandlung und Heilung angegeben. Speziell für die Gesangsmethodik ist es stets von Wert, zu sehen, ob oder wie weit ihre Prinzipien übereinstimmen mit denen einer ärztlichen Stimmgymnastik, die sich auch in schwierigen pathologischen Fällen bewährt. Für den Abdruck und damit für die Erhaltung der famosen Satire von Otto Weiß »Wie man singen lernt«, aus der Frankfurter Zeitung, sind wir dem Verf. noch besonders dankbar. Mart. Seydel.

Heuß, Alfred, Franz Liszt, Missa solemnis (Graner Festmesse). Kleiner Konzertführer Nr. 600. 12⁰, 16 S. Breitkopf & Härtel (1906). ℳ —,10.

Imbert, Hugues. Johannes Brahms in 8⁰. XIX. 120 pp. Paris, Fischbacher, 1906.

Ce livre est le testament musical de son auteur l'un des premiers et des plus convaincus partisans, en France, de l'œuvre de Brahms. Il est écrit d'enthousiasme; mais certainement l'auteur, s'il eut vécu, lui aurait donné une forme un peu plus solide, car le défaut de l'ouvrage est d'être trop formé de chapitres réunis sans assez d'esprit de suite. Tel qu'il est pourtant, il comble une véritable lacune, et l'on pourra lire en français, grâce à l'héritage d'Hugues Imbert, un livre détaillé sur Johannes Brahms. M.-D. C.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1905. 12. Jahrgang. Herausgegeben von Rudolf Schwartz. Lex. 128 S. Leipzig, C. F. Peters, 1906. ℳ 3,—.

Knoll, Carl und **Reuther**, Fritz. Theaterreformen. Vorschläge. 8⁰, 32 S. Leipzig, Pöschel & Kippenberg, 1906.

Die Vorschläge sind durchweg nicht neu, und entspringen im ganzen der Absicht, die »Stimmung« zu erhöhen. Sie wenden sich an die Zuschauer, an die Theaterleitung, streben Reformen bei schon bestehenden Theatern und bei Theaterneubauten an, verlangen möglichste Verständlichkeit des Gesanges, Einschränkung des Beifalls und selbstverständlich stark verdunkelten Zuschauerraum. Das sind alles alte Geschichten, denen ein gewisser Wert nicht abzusprechen ist, von denen aber weder das Heil der Kunst noch der Genuß der Zuhörer absolut abhängig ist. Es gibt heute ganz andere Theaterfragen zu lösen als diese. A. H.

Kretschmer, E., Lehre von der Modulation. Stufenweise fortschreitender Lehrgang zum Selbstunterricht. gr. 8⁰, 63 S. Hildesheim, F. Borgmeyer, 1906. ℳ 1,20.

L. de la Laurencie. L'Académie de Musique et le Concert de Nantes (1727—1767). Société française d'imprimerie. 1 vol. in 8⁰ de 200 pages avec sept reproductions hors texte.

Voici un savant Essai de décentralisation musicale, et un pas accompli dans une voie où presque personne ne s'était aventuré jusqu'ici. Nous possédions il est vrai, depuis quelques années déjà, le livre de M. Brenet sur les Concerts en France — livre dont je me garderais de diminuer la valeur —; mais c'était là une vue d'ensemble, un regard jeté de Paris sur la France entière. Le mérite de M. de la L est d'être allé sur les lieux étudier la vie musicale d'une ville de province, et cette initiative a été récompensée par une ample moisson de documents nouveaux.

C'est bien en effet une curieuse histoire que celle de ces deux »Philharmoniques« qui se sont succédées à Nantes au XVIIIe siècle. Fondée en 1727 par un magistrat dilettante, l'Académie prospéra d'abord, puis, le malheur des temps, et les intrigues, venues de Paris même, lui firent obstacle; au bout de vingt ans elle disparait. Mais elle se réforme bientôt sous le nom de Concert, et prolonge ainsi son existence jusqu'en 1767. Pendant ces quarante ans toute la vie musicale d'une grande cité provinciale s'agite devant nous: les amateurs, leurs tendances, leurs prétentions et leur idéal; les musiciens, leurs recrutements, leurs appointements et leur situation sociale; enfin la musique elle-même, c'est-à-dire le répertoire des exécutions. M. de la L. a su grouper tous ces éléments en un tableau parfaitement sincère. Et, ce qui était plus délicat encore, il est parvenu à vaincre la monotonie qui s'attache aux ouvrages documentaires en général, et aux monographies locales en particulier. A propos de Nantes et des artistes qui s'y firent entendre, l'auteur s'abandonne çà et là à d'habiles digressions, non point littéraires, mais savantes, et qui seront considérées comme d'excellentes sources biographiques et bibliographiques (voir par exemple Mascitti, Muraire, Matho, Blavet, Brijon etc. . . . .). Un index de 800 noms réunit ces indications précieuses pour l'histoire. La méthode est fort bonne. Il ne m'appartient pas de juger le style de notre collègue et cependant, il faut bien le dire, ce langage précis, au vocabulaire, bariolé, cette allure assurée de la phrase et qui sent son gentilhomme, forcent notre attention et nous font presque oublier qu'il s'agit ici d'un livre de pure érudition. Espérons que nos musicographes de province — s'il en est quelques-uns — comprendront l'exemple et la leçon que leur donne M. de la L. et qu'ils éprouveront tout au moins un mouvement de curiosité pour ces archives départementales dont ils connaissent à peine le chemin.

J. Ecorcheville.

Ludwig, Friedrich. Die Aufgaben der Forschung auf dem Gebiete der mittelalterlichen Musikgeschichte. Sonderabdruck aus der Beilage zur Allgemeinen Zeitung Nr. 13 und 14 vom 17. und 18. Januar 1906. 8⁰, 18 S. München, Bayerische Verlagsanstalt, 1906.

Es ist dies die Antrittsvorlesung, die der Verf. an der Straßburger Universität gehalten hat. Sie gibt einen scharfen Überblick über den Stand der mittelalterlichen Forschung über Musikgeschichte, zeigt, wie sich diese entwickelt hat und wo insbesondere der Hebel anzusetzen ist, was in die Worte zusammengefaßt ist: »Wie wir anfangs erwähnten, stand diese lange Zeit (die Wissenschaft der mittelalterlichen Musiktheorie) fast allein im Mittelpunkt des wissenschaftlichen Interesses, und so sind die bisherigen wissenschaftlichen Leistungen hier größer als auf den anderen Gebieten. Wir erwähnten aber auch schon, daß vielfach das Studium der Theorie nur in Verbindung mit dem der Praxis zu wirklichem Verständnis mit tieferer Einsicht auch in die theoretischen Probleme gelangen kann. Erst mit Erweiterung der Erforschung der Praxis kann sich also auch

die Einsicht in die Theorie erweitern und vertiefen, und so ist auch die Geschichte der mittelalterlichen Musiktheorie eine Aufgabe der Musikwissenschaft der Zukunft.« Warum die mittelalterliche Ästhetik, wie sie in Abert's Buch »Die Musikaufführung des Mittelalters usw.« behandelt wird, nicht berücksichtigt wird, ist nicht ohne weiteres klar.

Melitz, Leo, Führer durch die Opern. 235 Operntexte nach Angabe des Inhalts der Gesänge, des Personals u. Szenenwechsels. Neue vermehrte und verbesserte Auflage. 8°, IV, VIII u. 300 S. Berlin, Globus Verlag, 1906. ℳ 1,—.

Michael, Emil, Geschichte des deutschen Volkes vom 13. Jahrhundert bis zum Ausgang des Mittelalters. 4. Band. Deutsche Dichtung und deutsche Musik während des 13. Jahrhunderts. 1.—3. Auflage, 8°, XXVIII u. 458 S. Freiburg i. B., Herder'sche Verlagshandlung, 1906. ℳ 6,40.

Mitteilungen für die Mozart-Gemeinde in Berlin. Herausgegeben v. Rudolph Genée. 21. Heft. 8°, S. 375 bis 407. Berlin, Mittler & Sohn, 1906.

Bemerkenswert ein neu aufgefundenes zeitgenössisches Mozart-Bildnis, das Relief von Leonard Posch.

Moos, Paul, Richard Wagner als Ästhetiker. 8°, 476 S. Berlin, Schuster u. Löffler, 1906. ℳ 4,—.

Pfordten, Hermann v. d., A plain handbook to the plot and text of Richard Wagner's Parsifal. From the German by F. Speed. kl. 8°, 35 S. Berlin, E. S. Mittler und Sohn, 1906. ℳ —,50.

Riemann, Hugo. Introduction to Playing from Score. Translated. London, Augener, 1905, new edition. pp. 120, crown 8vo. 2/6.

A clever Frenchman 180 years ago devised the generality of the "fundamental bass" in practical chord-work. It had this amount of philosophical truth in it, that in the natural chord sounded by every musical principal tone through the agency of its partial-tones or physical component parts, a few of the lowest of such partial tones are identical with what musicians in the sounds they put together call the major triad; therefore, if the analogy were accepted, the principal tone (the lowest or largest-vibrational note) might be called the "fundamental" of that triad; and if the other 2 notes found in the triad were successively placed at the bottom, the chords thus newly engendered might still be called "inversions" of the original triad, and so possessed of the same "fundamental". So far there was nothing actually unscientific in the conception. Soon however, borrowing a term apparently from the vegetable kingdom (Cicero's De Natura Deorum defined vegetables as "ea quae a terra stirpibus continentur", the "fundamental" was by a dangerous divagation translated as "root"; and musicians, not content with the above- named limited analogy which was true, proceeded to fabricate analogies which were not at all true. Nay it is giving them a hand to help them over the stile to speak of analogies; for they have never used that comparatively safe and philosophical word, and have rather gone on from generation to generation blindly using the words "root" and "derivation" without considering for a moment what actual processes were indicated by such lachanodic and genetic expressions. As observed, not content with the isolated case of the major triad, musicians have "derived" all manners of other chords from the partial-tone phenomenon, which really furnished no analogies whatever in the matter; and "roots" have been imagined to exist in every direction. By a still further extension this imaginary tap-root has been split up, and some chords are now furnished with three of them; which almost touches the limits of absurdity. The distinguished and learned author of the present work has however succumbed to a yet graver attack of the general malady, and has found a "root" for the minor triad, which does not grow in the ground, but at the top of the tree. Something of the sort was heard of in Laputa. The whole of this idea of "root" and "derivation" applied to the web of sounds is one of the most unphilosophical that ever entered the minds of men engaged in a practical occupation, and is sufficiently "metaphysical" to cause the shade of Auguste Comte to shudder. Viewed merely as an artificial point for grouping chords in tuition (as one takes a base-point in survey-triangulation) the "root" idea would be harmless; but musicians are taught to regard it as an entity. It should be noted that Hubert Parry's fine Grove's Dictionary article "Harmony" (written a quarter-century ago and giving a clue to his own splendid grasp of essential chord-work as a composer) barely glances at the

root-idea, and is in reality in its exhaustive analysis wholly empiric and sound; while F. G. Shinn's sequel-article in the new edition "Analysis of Harmony" merely catalogues in a useful manner the notational harmony-systems of others, and does not commit itself on the philosophy question. — As opposed to all this, one of the most practical schemes ever devised by musicians was the short-hand figure-system for describing chords called "thorough-bass" (basso continuo). Intervals are facts and a bass-note (note of largest vibrational number) is a fact. A figure 6 has every natural claim to describe the interval of a 6th from the existing bass-note, and a figure 3 the third similarly. And so on, as devised by the Italians. — Now the curious thing is that the un-natural system of "roots" is as rampant as ever, while the natural system of general-bass or thorough-bass is dying out.

This is by no means wholly a digression. The ordinary chords represented by the old empirical thorough-bass figures still remain the ground-work of all music; and if the ear finds a difficulty in recognizing them in extremists such as a Debussy or an Elgar, there is no difficulty in the case say of Richard Strauss, whose harmonies are not particularly strange and are in any case quite clear through all his orchestration and passing-notes. So Riemann very rightly indicates that a complete grasp of thorough-bass is the one absolute essential for score-reading. No quickness of eye will ever replace the fundamental process of reducing everything in the mind while reading to the simplest harmonic elements. And herein complicated and indeed terrifiyng systems of notation connected with "roots" are not of the slightest use, while the old empirical thorough-bass figures supply all that is wanted.

The second main thesis of the present treatise is that actual playing on a pianoforte from score is one perpetual mechanical compromise. The author asserts this doctrine almost too timidly. One might say that having grasped the composer's harmonies, the player must proceed to reconstruct the music on the key-board. For this compare what is said about the English organist-school under "Notizen, London".

The treatise of course deals thoroughly with all the technicalities of clefs, transposing instruments, &c. For initial practice author rightly prescribes old vocal polyphonic music. While experience and instinct are the two foster-mothers of skill in this department, there is no one but will be the better for reading the present very careful and practical treatise. C. M.

Riemann, Hugo, Les éléments de l'esthétique musicale. Traduit et précédé d'une introduction par Georges Humbert. In «Bibliothèque de philosophie contemporaine». 8°, 278 p. Paris, F. Alcan, 1906.

Sternfeld, R., Richard Wagner und die Bayreuther Bühnenfestspiele. Bd. 47, 48 von »Deutsche Bücherei«. kl. 8°, je 110 S. Berlin, Expedition der deutschen Bücherei, 1906. à *M* —,25.

Stoeving, Paul. The Art of Violin-Bowing. London, Vincent, 1905. pp. 171, 12 mo. 3/.

When François Tourte (1747—1835) reversed the bend of the stick, and made it concave (viewed from outside) where it was before convex, he revolutionized violin-playing. Now the master-hand is the right hand, though the fingers of the other work so hard that most people think otherwise. Good manuals of bowing are scarce, and this is from point of view of the teaching routine excellent. The analysis is patient and complete. In a term of 16 weeks, author expects the pupil to work the right hand (left doing little or nothing) for 30 minutes daily in 1st week, and 90 minutes daily in last week. When Viotti had been out of practice, he always began again with 2 hours of righthand work.

Strantz, Ferd., Persönliche Erinnerungen an berühmte Sängerinnen des XIX. Jahrhunders. g. 8°, 44 S. Berlin, H. Lazarus 1906. *M* 1.—.

Ulrich, Bernhard. Ein harmonischer Stimmbildner. Erster, kritischer Teil der Beiträge zur Lehre des »Stauprinzips«. Straßburg i. Els., Verlag von Carl Bongard, 1906.

Ein Schüler des Stimmbildners George Armin verteidigt die Lehrbegriffe seiner Methode in scharfer Polemik gegen unberechtigte Benutzung von anderer Seite.

M. Seydel.

Universal-Handbuch der Musikliteratur aller Zeiten und Völker. Als Nachschlagebuch und Studienquelle der Welt-Musikliteratur eingerichtet und herausgegeben von Frz. Pazdirek. 1. Teil: Die gesamte, durch Musikalienhandlungen noch beziehbare Musikliteratur aller Völker.

Lex. 8°. IV.—VI. Bd. S. 881—1299; XVI, 696 u. XVI u. S. 1—168. Wien, Verlag des Universal-Handbuch der Musikliteratur 1906. Je ℳ 15,—.

Wolf, Ernst, Felix Mendelssohn Bartholdy, XVII. Bd. der von Heinrich Reimann herausgegebenen »Berühmte Meister«. Gr. 8°, 196 S. Berlin, Harmonie-Verlag 1906. ℳ 4,—.

Es ist lange gegangen, bis Mendelssohn eine Lebensbeschreibung erhalten hat, die seiner Bedeutung entspricht. Schuld ist vor allem das mangelnde Interesse an Mendelssohn selbst und an seinen Werken, die man bedauern aber nicht ändern kann. Vom Standdunkt einer Biographie ist dies deshalb schade, weil die Künstler, die Mendelssohn noch persönlich gekannt haben, fast gänzlich ausgestorben sind, Biographien wie die von Lampadius aber zu wenig Material bieten, das über den Künstler Mendelssohn derKritik stand hält. Würde jemand z. B. über den Dirigenten Mendelssohn nach maßgebenden fachmännischen Urteilen suchen, so wäre er zwar nicht gerade in Verlegenheit, die Urteile Wagner's würden sich aber wie Bleigewicht an die andern hängen. Die Anschauungen über den Vortrag besonders klassischer Werke gehen in dieser Zeit weit auseinander, daß man um so vorsichtiger sein muß. Der Verfasser dieser Biographie bringt über diesen Fall ein Urteil Joachim's, das mir besonders durch folgenden Satz interessant war: »Mendelssohn liebte frische Tempi, war aber von einem oberflächlichen Drübergleiten, wie es ihm unter anderen Richard Wagner nachsagte, himmelweit entfernt, dabei von unnachahmlicher Freiheit des Rhythmus.« (S.124). Joachim war allerdings noch sehr jung, als er Mendelssohn dirigieren sah, man wird sich aber dennoch dieses Urteil merken müssen.

Das Hauptverdienst vorliegender Biographie liegt in einer gründlichen Darstellung von Mendelssohn's Lebensgang und kurzen Besprechungen der Werke. Was bei diesen aber durchweg fehlt, ist das Hineinstellen in die Zeit, kurz das entwicklungsgeschichtliche Element. Die Werke werden aus sich selbst erklärt, ein System, das eben durchaus einseitig ist. Es finden sich deshalb keine Erklärungen dafür, wie Mendelssohn z. B. zu Werken wie die Reformationssinfonie mit ihrem starken Programmcharakter, zu der »pausenlosen« schottischen Sinfonie usw. kam. Es ist auch charakteristisch, daß der Verfasser Kretzschmar's »Führer« gar nicht zu Rate gezogen hat; der Wert mancher Besprechung ist denn auch recht illusorisch. Sehr zu bedauern ist die Anlage des Buches: Künstlerisches und Biographisches geht bunt durcheinander, was sich nur bei einem guten Register, das aber durchaus fehlt, erträglich machen würde. Durch diese Anlage ist ein rasches Orientieren eine Unmöglichkeit. Mit in den Text gedruckten Abbildungen wird geradezu Sport getrieben. Es sei aber nochmals betont, daß wir es mit einer sehr fleißigen und gründlichen Biographie zu tun haben. A. H.

Wolfrum, Philipp, Johann Sebastian Bach. Mit 16 Vollbildern und 11 Faksimiles. XIII. u. XIV. Band von »Die Musik«, herausgegeben von R. Strauß. kl. 8°, 180 S. Berlin, Bard, Marquard & Co. (1906). ℳ 2,50.

Ziller, B., Ein Beitrag zur Reform des Kunstgesanges nach geschichtlichen Forschungen und physiologischen Grundsätzen. 8°, 40 S. Leipzig, F. Hofmeister 1906. ℳ 1,50.

Zschorlich, Paul, Mozart-Heuchelei. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts. 8°, 100 S. Leipzig, Fr. Rothbart, 1906. ℳ 1,—.

Der Verfasser darf den Anspruch erheben, der größte, aber dreisteste Dilettant in musikalischen Dingen zu sein, den der deutsche Musik-Journalistenstand gegenwärtig besitzt. Als Musikreferent an einer Leipziger Zeitung gab er sich so häufig Blößen, daß seine Stellung zuletzt unmöglich wurde. Die vorliegende Schrift charakterisiert sich etwa durch Behauptungen, daß Wagner die Harmonie entdeckt habe, Chopin ein genialer Vorempfinder gewesen sei, daß sich Bach'scher Einfluß erst bei Reger zeige usw. Die Schrift ist ein Don Quichote Angriff nicht nur auf Mozart, sondern auf alles, was etwa vor Beethoven liegt. Marsop (Kern der Wagnerfrage) hat in Herrn Zschorlich einen Bundesgenossen erhalten. Das Büchlein ist durchaus unschädlich. A. H.

Zeitschriftenschau.

Zusammengestellt von **Walter Niemann.**

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift VII, Heft 1, S. 37.

Anonym. Schiller und Wagner, Tägl. Rundschau, Berlin, 1906, 37. — L'Alceste de Gluck, RMC 3, 26. — Mozart u. die Klassiker. Allgemeine Ztg., Beil. München, 1906, 22. — Das kyriale Vatikanum in der Kölner Erzdiözese, MS 39, 3. — Die X. Jahresversammlung des Evang. Kirchengesangvereins für Westfalen i. Hamm am 3. u. 4. Dez., CEK 20, 3. — Die Jahresversammlung des Schlesischen evang. Kirchenmusikvereins in Ohlau am 2. u. 3. Okt. 1905, CEK 20, 2. — Zum Kapitel »Zur Abwehr«. H 5, 3. — Per l'incremento del commercio degli armoni (aus »Musical Opinion«), La 870 Ottocensettenta, Turin, 2, 1. — Certi organari e loro concorrenza da bruti feroci (aus d. »Musica sacra,« Mailand), La 870 Ottocensettanta, Turin. 2, 1. — Första uppförandet af Mozart's »Don Juan« på atskillige scener, SMT 26, 6. — Mally Högberg, SMT 26, 6. — Zur Frage der neuen Plattenpreise für Sprechmaschinen, ZfI 26, 17. — On Gericke's Resignation and the Hammerstein. — De Reszke Opera, MC 26, 9. — Henry W. Savage's English grand Opera Company, MC 26, 7. — Fridolf Book, SMT 26, 5. — Edwin Jork-Bowen, 62, 757. — A famous music-printer: John Day, MT 62, 757. — Olive van Wagner in old time songs, MC 26, 7. — Franz Neumann, MLB 3. Jan. — Karl Aug. Weber's »Demokritos« über Künstler und Musiker, MLB 3. Jan. — Deutsche Pensions- u. Sterbekasse für Musiker, DMZ 37, 9. — Tobias Matthay, MLB 3. Jan. — Domenico Dragonetti, St. 26, 191. — Die Orgel in der katholischen Hofkirche in Dresden, Gottfried Silbermann's letztes u. größtes Werk. ZfI 26, 16. — Deux lettres inédites d'Hector Berlioz à Mme. Lesueur, RM 6, 4. — Poems a musician should know, with suggestions for their study Et 24, 3.

Adenis, M. L'orchestre et les instruments à cordes à l'époque de Haendel et de Bach (a. d. Oxford History of Music), RM 6, 6.

Adler, F. Rich. Strauß. Beil. z. Bohemia, Prag, 14. März 1906.

Altmann, W. Die künftige »Deutsche Musiksammlung« bei d. Kgl. Bibliothek in Berlin. Zentralblatt f. Bibliothekswesen, Leipzig, 23, 2.

André-Lamette. Armand Parent, Le Journal musical, Nizza, 12. 4.

Arend, M. Gluck's Armida in Halle, NMZ 27, 12.

— Pedaltreten nach dem Anschlage, KL 29, 7.

Augé de Lassus, L. L'Ancêtre (St. Saëns), genèse de l'œuvre, RM 6, 4.

Aussaresses, F. Critique et méthode, Le Journal Musical, Nizza, 12, 4.

Baker Oyler, E. A. Rubinstein. Mu 11, 3.

Batka, R. R. Wagner und die Prager Mozart-Tradition, NZfM 73, 8.

— Smetana in München, MRu 2, 4.

Bekker, P. Die soziale Lage d. deutschen Orchestermitglieder, AMZ, 33, 13.

Biberfeld. Recht des Alleinverkaufs, ZfI 26, 17.

Bie, O. Der Tanz, KW 19, 12.

Bird, A. Germany for American music students, Mu 11, 3.

Blaschke, J. Heinrich Heine und die Musik, NMP 15, 4.

Blessing, J. Harmonie der Glocken. II. Die Kirchenglocken, GBl 31, 2.

Br., J. Impressions de voyage, GM 52, 8.

Brenet, M. Simon Mayr, GM 52, 10.

Brons, S. Iets over muziek en opvoeding, De Muziek. 1. März.

Brown, J. P. Technic, Mu 11. 3.

Bunge, Rud. J. S. Bach's Kapelle zu Cöthen und deren nachgelassene Instrumente, Bach-Jahrbuch 1905.

Burlingame-Hill, E. The secret of successful work, Et 24, 3.

Cametti, A. Donizetti a Roma. Con lettere e documenti inediti, RMI 13, 1.

Capra, M. Lancia spezzata per le Società Sindicali Professionali, La 870 Ottocensettanta, Turin 2, 1.

Chantavoine, J. Franz Liszt et l'art classique, CMu 9, 6.

Chevalley, H. Die Hamburger Oper im letzten Dezennium, NMP 15, 4.

Chop, M. Rob. u. Cl. Schumann, MWB 37, 10.

— August Bungert. Tonsetzer d. Gegenwart XVI, NZfM 73, 11.

Chybiński, A. Ein neues Buch über Chopin. Bespr. d. Chopin-Biographie v. H. Leichtentritt, NMZ 27, 12.

Claypole, A. G. Studies in the early history of opera II. Cl. Monteverde and the early Venetian school, MSt 25, 637.

Cleve, J. S. van. The arch-enemy of the piano student, Et 24, 3.

Closson, E. Gevaert. S 64, 17/18 ff.

— Zur Erstaufführung v. Faust's Verdam-

mung (Bühnenbearbeitung v. R. Gunsbourg) i. Brüssel, S 64, 23/24.
Colangette, D.-M. Notes sur la musique orientale, RM 6, 6.
Combarieu, J. Eléments de grammaire musicale V. Le mode mineur RM 6, 5.
Cooke, J. F. Making a modern Conservatory of Music, Et 24, 3.
Curwen. Some mistakes in teaching (aus dem Londoner »Mus.-Herald«) Et 24, 3.
Curzon, H. de. »L'Ancètre« de M. Camille Saint-Saëns à Monte-Carlo. GM 52, 9.
D., H. W. Aus dem Musikleben in England, AMZ 33, 9.
Dabin, A. La messe chantée (Forts). Revue du chant grégorien, Grenoble 13, 6/7.
Diptmar, K. Kunstgeschichte u. Gymnasialunterricht. Blätter f. d. Gymnasial-Schulwesen, München. 42, 1/2.
Dotted. Crotched. Hereford Cathedral, MT 62, 751.
Drachmann, H. Kirche und Orgel. Deutsche Rundschau, Berlin, 32, 5.
Driffill, W. R. Pianoforte practice method, Mu 11, 3.
Dubitzky, Fr. Mehr Licht in unsere Partituren! NMP 15, 5.
Duncan, E. Oxford History of music VI (Dannreuther), Bespr. Mu 11, 3.
Elson, A. Comments on European topics, Et 24, 3.
— John Knowles Paine, Et 24, 3.
— Club Programs from all nations; X. America, Mu 11, 3.
Eustoquio de Uriarte, Fr. El lirismo en la música. Música, Buenos-Aires, 1, 3.
Fesser, J. Las tendencias actuales de la Música. Música, Buenos-Aires 1, 3.
Fiege, R. Die »gute alte Zeit«. (Zum 100. Geburtstag v. Eduard Mantius), BfHK 10, 6.
Finck, H. T. MacDowells songs and piano pieces, Mu 11, 3.
Fischer, M. Heine als Musikberichterstatter, RMZ 7, 10.
Garms, J. H. Een theoretische Inventaris, WvM 13, 9/10.
Garsó, S. Über die Kunst der richtigen Tonbildung beim Singen, KL 29, 6/7.
Gasperini, G. L'art italien avant Palestrina, LM 2, 6.
Gastoué, A. Le répons »Libera me« à travers les siècles (fin.), Revue du chant grégorien, Grenoble 13, 6/7.
Gates, J. The story of »The Messiah«, Mu 11, 3.
Gerhard, C. Frz. Schubert und die Frauen. Kunst und Wissenschaft, Berlin, Jan.-Febr. 06 f.
Grimm, C. W. How to prepare and conduct class meetings, Et 24, 3.
Grospellier, A. L'Alleluia »Ante thronum« et le Kyrie des Anges, Revue du chant grégorien 13, 6/7.
H. Vorschläge für die Passionszeit, Si, 31, 3.
H., F. Mozart's pianosonater för undervisningen, SMT 26, 5.
H., V. Alte Liedweisen im heutigen Gesang, CEK 20, 2.
Haas, L. de. Over »Het begriipen van Muziek«, Cae 63, 3.
Haass, C. Die Quellen des Don Juan-Stoffes und Mozart's Don Juan, KL 19, 5 f.
Hagemann, J. Der moderne Musikalienbetrieb, Mk 5, 11.
Harding, W. G. Musical Cleveland and its artists, MC 26, 9.
Heuss, A. Johann Adolf Hasse. La Conversione di Sant Agostino. Ausf. Bespr., ZIMG 7, 6.
Hielscher, P. Georg Schumann. Tonsetzer der Gegenwart XV, NZfM 73, 8 f.
Highels, Ph. V. Een Muziekschool te New-York, MB 21, 8 ff.
Hirschfeld, R. Mozart's Freuden. Österreich. Rundschau, Wien, 6, 66/67.
Hoechstetter, S. Zum ästhetischen Urteil. Kritik der Kritik, Breslau, 6. Heft 1906.
Jaques-Dalcroze, E. Klavierunterricht und musikalische Erziehung, Mk 5, 11 f.
Joss, V. Die Mozartfeier in Prag, NMP 15, 4.
— »Dolores«, Oper v. T. Breton. Erstauff. i. deutscher Sprache i. Prag, S 64, 23/24.
Istel, E. Der fahrende Schüler (Selbstanzeige), MRu 2, 6.
— »Die vier Grobiane« (Wolf-Ferrari), NZfM 73, 13.
Kerst, Fr. Wolfgang der Deutsche, AMZ 33, 9.
Kessler, A. Musik in der Natur, NMZ 27, 11.
Kienzl, H. Vom deutschen Provinztheater. Deutsche Revue, Stuttgart, 31. Febr. 1906.
Kilian, E. Opernregie. Allgemeine Ztg. Beil. München, 1906, 41.
Kloss, E. Eugen Gura, BfHK 10, 6.
— Ein neuer Schluß zu R. Wagner's »Beethoven«, BfHK 10, 6.
Knoke, K. Beobachtungen und Eindrücke vom kirchlichen Leben (in Dänemark während einer Ferienreise, MSfG 11, 2/3.
Koch, D. Peter Cornelius und wir. Die Hilfe, Berlin, 12, 7/8.
Kohut, A. Eine 80jährige Sangeskünstlerin: Mathilde Marchesi, NMZ 27, 12.
Komorzynski, E. v. Ernst Holzer, Schubart als Musiker, Bespr., LZ 57, 12.
Krause, E. Kurze Hinweise auf d. ein- u. mehrstimmigen Sologesang mit Begleitung des Klaviers II, HKT 10, 7.
Krehbiehl, H. E. Distinctive note in American music, Et 24, 3.

Krenn, H. u. **Gotthard,** J. P. Berichte über d. »Sängerbund Mährischer Lehrer«, MLB 2, Dez.
Kretzschmar, H. Mozart in der Geschichte der Oper, Jahrb. der Musikbibl. Peters, 1905.
— Neue Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik, Satzästhetik, ebendort.
Kühn, R. Rheinisch-Westfälischer Organistentag, Si 31, 3.
Lahee, H. C. On the drudgery of teaching, Mu 11, 3.
Laloy, L. Paroles sur Claude Debussy, LM 2, 5.
Laser, A. Anregungen zur Programmreform, NMZ 27, 12.
Lathrop, E. The choice, of a singing teacher, Mu 11, 3.
Lederer, V. Neue Lieder (Bespr.), S 64, 21/22.
— Unser Theodor (Operette v. Manas), NMP 15, 4.
Leech Sterner, R. About Grand Opera and its stars, Et 24, 3.
Lenoël-Zevart, A. Le chant et les méthodes. Lablache. RM 6, 4 ff.
Lewinsky, J. Ein Hofkonzert in Fredensborg, NMZ 27, 11.
Loman, A. D. Eine Erklärung des Molldreiklanges u. d. Problem des Dualismus, AMZ 33, 9 ff.
Lugrin, A. L. The artistic side of the vocal student, Et 24, 3.
Lyon, G. L'Acoustique au Trocadéro, CMu 9, 6.
M., J. Elis. Caland. Die Deppe'sche. Lehre d. Klavierspiels. Bespr., LZ 57, 9.
Manz, G. Ein Brief R. Wagner's an seine Schwester Klara. Tägl. Rundschau, Berlin, 1906, 37.
Mathews, W. S. B. Mason's practice methods, II, Mu 11, 3.
— Polyphonic Music as related to modern art and education, Et 24, 3.
Mathias, X. Ein Wort zur rhythmischen u. harmonischen Deutung d. liturgischen Weisen, C 23, 3.
Mégret, Ch. Conférence sur le chant grégorien. II. L'interprétation des mélodies grégoriennes, Revue du chant grégorien, Grenoble, 13, 6/7.
Mell, M. Mozart-Mörike. Die Zukunft, Berlin, 14, 17.
Mey, K. Über Gesangunterricht, SH 46/11.
— Neuerscheinungen d. Wagnerliteratur. Deutsche Kultur, Berlin, 1, 11.
— Musik in Italien, NMZ 27, 12.
Mojsisovics, R. v. Neue Bahnen. III. Dekadenz in der Musik? MWB 37, 9.
Montségur, G. Fantoches parisiens; L'amateur mondain, Le Journal musical, Nizza, 12, 4.
Moos, P. Rich. Wagner als Ästhetiker (Fragment a. s. Werk), Mk 5, 12.
Mortier, A. Le première de »l'Ancètre« de C. Saint-Saëns, CMu 9, 6.
Mozart. Eine ziemlich vollständige Bibliographie der Mozart-Gedenkaufsätze in deutschen Tageszeitungen dieses Jahres, Mk 5, 11 (Revue der Revuen).
Münzer, G. Heine u. die Musik, RMZ 7, 10.
— Peter Cornelius über R. Wagner in München, ZIMG 7, 6.
N., A. Jaromir Herle, MLB 3, Jan.
Nagel, W. Über das Romantische in der deutschen Musik, Jahrb. d. Musikbibl. Peters 1905.
— Gluck und Mozart (Vortrag), BfHK 10, 6 ff.
Nef, K. Der Männergesang im Kanton St. Gallen, SMZ 46, 10.
— Briefe von Hermann Götz, SMZ 46, 9.
— Die Sammlung d. Musikinstrumente d. Historischen Museums i. Basel. Sonntagsblatt d. Basler Nachrichten, Nr. 12, 25. März.
Nelle. Noch einmal »Dein König kommt in niedern Hüllen«, MSfG 11, 3.
Neumann, Ad. Quelques nouveautés de la littérature allemande sur la musique, RM 6, 6.
Niecks, F. On the history of the Oratorio, ZIMG 7, 6.
Niemann, W. Flauto solo (d'Albert), NZfM 73, 12.
Nithack-Stahn. Mozart. Protestantenblatt, Bremen, 39, 9.
O., C. v. Een brief van R. Wagner aan zijne zuster Klara, Cae, 63, 3.
Oosterweldt, W. van. Jean Marie Leclair, Cae, 63, 3.
Pazdirek, Fr. Die »Musikgeschäftlichen Blätter« und d. Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht in Berlin, MLB 3, Jan.
Pedrell, F. Músichs vells de la terra. Joan Carles Amat, RMC 3, 26.
— Origen y Evolucions de les formes musicals, ebendort.
Perrin, Ed. Will. Ratcliff de X. Leroux, RM 6, 4.
Perkins-Bill, S. The rise and fall of the method Craze, Et 24, 3.
Pfeiffer, A. Adolf Wallnöfer, MLB 2, Dez.
Pfeiffer, K. A. Die Entwicklungsgeschichte des Klaviers-IV. Die Pedalklaviere, NMZ 27, 11.
Pitacco, G. P. Heyse, Lyriker u. Volksgesang. Bespr., La Cultura di Ruggero Bonghi, Rom, 25, 1.
Pizzetti, I. Il Faust della leggenda, del poema, e del dramma musicale, RMI 13, 1.
Pothier, J. Kyrie des Anges avec tropes, Revue du chant grégor., Grenoble, 13, 6/7.

Prange. Unser deutsches Volkslied. Die Heimat, Kiel, 16, 2.
Professione, A. D. Mantovani, Passioni illustri. Bespr. La Cultura die Ruggero Bonghi, Rom 25, 1.
Prümers, A. Tonale Geometrie, MW 37, 12.
Quittard, H. L'orientalisme musical; Saint-Saëns orientaliste, RM 6, 5.
— »Hippolyte et Aricie« de Rameau, RMC 3, 26.
R., A. Das Geburtshaus des Brüderpaares Andreas und Gottfried Silbermann, ZfI 26, 17.
R., E. Exotische Musik, KW 29, 12 (Rundschau).
Rappoldi, A. Das Repertoir der Violinspieler. Christ. Sinding u. sein II. Violinkonzert, NZfM 73, 10.
Reuß, E. Das 50jährige Jubiläum des Kgl. Konservatoriums für Musik i. Dresden, NMP 15, 5.
— Zum 50jährigen Bestehen des Kgl. Konservatoriums in Dresden, ZIMG 7, 6.
Richter, B. F. Die Wahl J. S. Bach's z. Kantor d. Thomasschule i. J. 1723, Bach-Jahrbuch 1905.
Riemann, H. Das Problem des Choralrhythmus, Jahrb. d. Musikbibl. Peters 1905.
Riesenfeld, P. Auf Flügeln des Gesanges, AMZ 33, 8.
Rix, F. R. How much initiative teaching should the grade teacher accomplish? Mu 11, 3.
Ross, M. W. Joung teachers of beginners, Mu 11, 3.
Rothert. Der Niedersächsische Kirchenchorverband, CEK 20, 3.
Russell, L. A. Commonplace physiological terms. Mu 11, 3.
Samazeuilh, G. Musik an der Azurküste, S 64, 23/24.
Scherrer, H. Guitarrespiel und musikalische Erziehung, MRu 2, 6.
Schiedermair, L. Ein neapolitanischer Brief Simon Mayr's aus d. Jahre 1813, ZIMG 7, 6.
Schmidt, K. Übersicht über die Tätigkeit d. Kirchengesangvereine i. 4. Vierteljahre 1905, CEK 20, 2.
Schmidt, K. »Die vier Grobiane« (Wolf-Ferrari), Berlin. Tagebl.; 22. März 1906.
Schmitz, E. »Die vier Grobiane« (Wolf-Ferrari) S 64, 25/26.
Schneider, M. Verzeichnis d. bisher erschienenen Literatur über J. S. Bach, Bach-Jahrbuch 1905.
Schubring, O. Mozart. Die Hilfe, Berlin, 12, 5/6.
Schwartz, R. Verzeichnis der in allen Kulturländern im Jahre 1905 erschienenen Bücher und Schriften über Musik, Jahrb. d. Musikbibl. Peters 1905.
Segnitz, E. Francesco Liszt e Roma, RMI 13, 1.
— Max Reger's »Gesang der Verklärten«, AMZ 27, 11.
S., F. Musizierende Beamte, DMZ 37, 8.
S., J. Emporium, Oper v. Morera, RMC 3, 26.
S., P. Rich. Weltrich, R. Wagner's Tristan u. Isolde als Dichtung, Bespr., LZ 57, 11.
Shakespeare, W. What is voice production, Mu 11, 3.
Solerti-Alaleona. Primi saggi del melodramma giocoso, RMI 13, 1.
Spiro-Rombro, A. Pietro Tschaikowsky. Rivista di Roma, 10, 5.
Spitta, Fr. Der Entwurf des Gesangbuchs für die vereinigte Kirche der Pfalz, MSfG 11, 3.
Steinway, Ch. H. A tedious evolution, Mu 11, 3.
Sternberg, C. v. Style and history, Et 24, 3.
Storer, H. J. Jos. Mischka, Mu 11, 3.
Stork. Über Volkskirchenkonzerte. Jahrbuch f. d. evang. Gemeinde i. Dortmund, 1906.
Tabanelli, L. La collaborazione nelle opere teatrali e la legge sui diritti di autore, RMI 13, 1.
Thiessen, K. Neue Salonmusik, S 64, 21/22.
Thürlings, Adolf. Mozart und seine Vorbilder. Sonntagsblatt d. »Bund«, Nr. 10f.
V(ictori), J. Theophil Gross †, C 23, 3.
Volbach, F. Wohin steuern wir? Gedanken eines Musikers, KW 19, 12.
— Ein feste Burg ist unser Gott. Kantate v. J. S. Bach, Bach-Jahrbuch 1905.
Vuillermoz, E. Le Dictionnaire, LM 2, 5.
Waldau, O. Das Urheberrecht an »Carmen«, AMZ 33, 11.
Weber, W. Tilde Scamoni, NMZ 27, 11.
Whitmer, T. C. Some considerations on technics, Et 24, 3.
Wilhelm, P. Klara Schumann. Der Weg, Wien, 1, 15.
Wilser, R. Russische Musik, AMZ 33, 8.
Wood Chase, M. Natural laws in piano technic, Mu 11, 3.
Wustmann, R. Die Jenaer Liederhandschrift, hgb. v. Holz, Saran u. Bernoulli. Bespr. Göttingische gelehrte Anzeigen, Berlin, 167, 11.

Buchhändler-Kataloge.

Harold & Co., London W. C. 201 A. Shaftesbury Avenue, Catalogue Nr. 25 (1906) of music and musical-literature (ancient and modern), second hand.

Hugendubel, H., München, Salvatorstr. 68. Antiquariatskatalog Nr. 24. Deutsche Literatur. Deutsche Sprache. Musik und Theater.

L. Liepmannssohn, Antiquariat. Berlin S.W., Bernburgerstr, 14. Katalog 156: Antike und moderne Musiktheorie und Musikästhetik, Akustik, Musikpädagogik usw., nebst zwei Abteilungen: Physiologische Mirkungen der Musik und primitive Musik, darunter Werke aus den Bibliotheken von Fr. W. Rust u. R. Eitner.

Mittermüller, Matthias, Salzburg. Antiquariatskatalog Nr. XXXII. Musik und Theater. 1. Geschichte der Musik. 2. Praktische Musik.

Völckner, K. Th. Frankfurt a. M., Römerberg 3. Verlag u. Antiquariat. Katalog Nr. 261. Biographien, Geschichte der Wissenschaften u. Künste, Literaturgeschichte, Bücherwesen. Darunter auch einige Bücher über Musik.

Herr Prof. Niecks macht uns bezüglich der Anmerkung zu seinem Aufsatz »*On the History of the Oratorio*« die Mitteilung, daß er den Artikel von A. Schering über dieses Thema wohl gekannt habe, und daß sich deutliche Spuren davon auf Seite 229, Zeile 11 usw. der Zeitschrift finden. Wir veröffentlichen diesen Sachverhalt gern.

Die Redaktion.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Ortsgruppen.

Basel.

Die Landessektion Schweiz der Internationalen Musikgesellschaft wählte zu ihrem Vorsitzenden Herrn Kapellmeister Hermann Suter in Basel.

Berlin.

Am 25. Februar hielt der Vorsitzende unserer Gesellschaft, Herr Prof. Dr. Hermann Kretzschmar vor zahlreicher Versammlung einen bedeutungsvollen Vortrag über »Mozart und die Geschichte der Oper«. Vortragender wies darauf hin, daß die wissenschaftliche Mozart-Forschung noch so manche Lücken auszufüllen hätte und daß z. B. das Urteil über Mozart als italienischen Opernkomponisten starker Berichtigung bedürftig sei. Aus dem an geistvollen Urteilen und feinen Erwägungen überreichen Vortrag sei hier einiges mitgeteilt:

Von Mozart's 20 Bühnenwerken sind 15 italienisch; nur 5 (Don Juan, Figaro, Jdomeneo, Titus, Cosi fan tutte) haben sich auf dem Spielplan erhalten. Für ihre Schwächen wird die italienische Schule verantwortlich gemacht, im übrigen aber nicht nur von Männern wie Bulthaupt, Hanslick, sondern auch von Otto Jahn behauptet, daß Mozart auf dem Gebiete der italienischen Oper das Höchste geleistet habe. Damit steht aber das Verhalten der zeitgenössischen Italiener zu seinem Opernwerk in Widerspruch, damit ist unvereinbar die Tatsache, daß Mozart jahrelang brach lag, keinen Auftrag für Komposition einer italienischen Oper erhielt und daß auch deutsche Beurteiler wie Heinse in seiner »Hildegard von Hohenthal« ihn als italienischen Opernkomponisten nicht erwähnen.

Die Kritik setzt zwar bei den italienischen Opern Mozart's früh ein; die erste tiefer gehende Untersuchung der italienischen Opern Mozart's bringt aber erst Chry-

sander. Kretzschmar führt Chrysander's Arbeit weiter. Er betrachtet zuerst die Werke der *opera seria* und weist darauf hin, daß Mozart dieser Gattung fremder gegenüberstand, da er in einem Alter an sie herantrat, in welchem ihm für das Dramatische die Lebenserfahrung fehlte. Die Mängel zeigen sich äußerlich in schlecht gelegter Koloratur, in Übertreibung des thematischen Ausdrucks. Die Italiener warten mit der Koloratur, bis das Stück im Gange ist, und prägen die Themen besser aus. Die Durchführung ersetzt Mozart durch eine Fülle kleiner episodenhafter, reizender Züge. Rein musikalische Elemente drängen sich bei ihm vor. Er selbst äußert sich später tadelnd über den Stil seiner Jugendopern und hat sie im Jdomeneo und Titus zum Teil überwunden, bleibt aber auch in diesen Stücken noch hinter den besten Leistungen der Italiener, eines Sarti z. B. zurück.

Seine Vorbilder nahm Mozart in der opera seria und der neu-neapolitanischen Schule, welche er zuerst in London durch die Vermittlung Joh. Christian Bach's kennen lernt. Zur älteren neapolitanischen Schule hat er wenig Fühlung. Werke wie Jomelli's »Armida abbandonata« machen ihm zwar einen »gescheiten«, aber »altväterischen« Eindruck. Mit Meistern wie J. Chr. Bach, Lampugnani, Latilla teilt er die Grundanschauung, daß der Komponist das »Musikalisch-Populare« zu beachten habe. Das Secco-Rezitativ liebt er nicht. Hier überbieten ihn in Prägnanz des Ausdrucks Männer wie Hasse und Gluck. Häufig steht Mozart der Situation ohne Anteil gegenüber. Auch die Form der Arien ist bei Hasse und Gluck viel plastischer. Wie eine Wiederbelebung der Opern der sog. zweiten Neapolitanischen Schule aufs deutlichste zeigen würde, steht summa summarum Mozart in der opera seria hinter den Italienern weit zurück. Auch die Reformbestrebungen Gluck's haben auf ihn wenig Einfluß. Sein »Jdomeneo« und »Titus« sind nicht Fortsetzung und Steigerung der Gluck'schen Bestrebungen, sondern geradezu Antipoden. Ihn haben an Gluck's Reformwerk nur die Chöre interessiert, in sein Wesen ist er nicht eingedrungen.

Ganz anders ist das Verhältnis Mozart's zur *opera buffa*. Die natürlichere Dramatik, der musikalisch reichere und freiere Apparat derselben zieht ihn mehr an. Mit zahlreichen Notenbeispielen belegte der Vortragende wie Duni, Guglielmi, Anfossi, Piccini, Paisiello von Mozart studiert worden sind. Andere Vorbilder sind ihm Sacchini, Traetta, Sarti. So manches, was seit der Mitte des 19. Jahrhunderts als spezifisch mozartisch galt, ist als allgemein italienisch zu bezeichnen. So hat, um nur eins anzuführen, das Ritterliche in Figaro und Don Juan durchaus italienischen Stempel. Ist Mozart in vielen Punkten von den Italienern abhängig und hnen in gar mancher Beziehung verpflichtet, so wächst er in anderen Beziehungen weit über sie hinaus. Niemand sieht so tief wie er in die Dichtung hinein, adelt das Gewöhnliche, zieht alle edeln Seiten des menschlichen Charakters ins hellste Licht. Im »Don Juan«, der bis auf Gazzaniga burlesk behandelt worden ist, macht Mozart mit dem Überirdischen Ernst. Der Kavalier und der Philosoph sind auch in Mozart's Instrumentalmusik verbunden. Die dramatischen Pendants zu dieser sog. »Kantabilität« sind die Figuren des steinernen Gastes und des Sarastro.

Deutsch ist Mozart durch die Bekanntschaft mit dem Mannheimer Theater geworden. Noch 1776 bekennt er sich Padre Martini gegenüber ganz als Italiener. Nach Mannheim ist der Umschwung erkennbar, seit der »Entführung« fühlt er sich als deutscher Komponist. Seine »Zauberflöte« bedeutet eine Erweiterung des Stoffgebietes der opera buffa, sie bestimmt seine geschichtliche Stellung. Durch sie ist er als Opernkomponist allmählich durchgedrungen; seit den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts steht er an der Spitze des deutschen Repertoires. Die italienischen Truppen verschwinden nun bald aus Deutschland. Mozart bereitet die internationale Stellung deutscher Tonkunst vor. Seine Werke üben einen gewaltigen Einfluß aus, eine große Zahl bedeutender Musiker marschieren in seinem Gefolge.

Einzelne Stellen entlehnen ihm von Deutschen unter anderen: Süßmayer, Peter Winter, Lindpaintner, Franz Schubert, Weigl, Kreutzer, J. Fr. Reichardt, Spohr, Meyerbeer, Marschner, Clasing, Lortzing, Fr. L. Kunzen, ganz gering ist sein Einfluß auf Weber. Von Reminiszenzen sind nicht frei die Italiener:

Cimarosa, Mercadante, Righini, Cherubini, Spontini und Rossini, von anderen zu schweigen. Auf französischer Seite begegnet man Mozartschen Anleihen bei dem (Nürnberger) Chr. Vogel; von Engländern sind Storace und Bishop anzuführen.

Einzelne Werke wie die »Zauberflöte« und der »Don Juan« machen besonders Schule. Goethe's Fortsetzung der Zauberflöte findet in Zelter ihren ersten Komponisten. Das Dämonische des »Don Juan« wirkt weiter in Werken von Lindpaintner, Mercadante, Marschner, Meyerbeer, Wagner.

Auch der Mozart'sche Stil im allgemeinen findet Nach- und Weiterbildung. Von seinem Orchester, in welchem er sich an die Meister der italienischen opera buffa anschließt, ging eine reichere und feinere Verwendung der Blasinstrumente aus. Mozart wird der Ausgangspunkt der neuitalienischen Schule Simon Mayr's, die durch Mercadante, Rossini, Meyerbeer, Berlioz materialistisch weiter entwickelt wird, bis endlich durch Richard Wagner der von Mozart gepflanzte Kern der Instrumentenverwendung zu einem großen sinnvollen System wird.

Herzlicher Dank wurde dem Vortragenden für die reiche Belehrung. Darauf erfreute der Vorsitzende unserer Ortsgruppe, Herr Prof. Georg Schumann, mit der meisterlichen Wiedergabe von Mozart's Variationen über: Unser dummer Pöbel meint.

Johannes Wolf.

Leipzig.

Aus Anlaß des Bußtagkonzertes des Riedelvereins hielt Dr. A. Heuß am 11. März einen Vortrag über Liszt's Granermesse und den XIII. Psalm. Nachdem sich der Vortragende über die Stellung der Messe in der Musikgeschichte geäußert und auf den in gewisser Beziehung innigen Zusammenhang der Liszt'schen Kunst und der Wagner's aufmerksam gemacht und das Werk als das charakteristischste Messenwerk des 19. Jahrhunderts nach der Beethoven's hingestellt hatte, wandte er sich dem Werke selbst zu. Besonders hob er hier die Anwendung von Leitgedanken hervor, und zwar stellte er drei Begriffe auf, die man in der Messe verwendet antrifft, nämlich die Begriffe 1. von Gott, 2. von Christus und 3. der Menschheit. Der Begriff Gottes ist wieder in zweifacher Form verwendet a) als der der schauenden Andacht vor Gott (terzenlose Dreiklänge) und b) zur Verkörperung der Herrlichkeit Gottes, wie im Gloria etc. Charakteristisch ist für die Gottesidee die Verwendung von Dreiklängen. Auch der Begriff Christus findet sich in zweifacher Gestalt vor, nämlich Christus als Erlöser der Menschheit und Christus als Wesengleichheit mit Gott. Ersterer zeigt sich vor allem im Christe eleison und in Benedictus, letzterer besonders bei der Anrufung im Gloria. Wo Liszt die Wesensgleichheit von Christus mit Gott schildert, werden Motive und Mittel aus der Gottesschilderung benutzt, am schönsten am Schlusse des Benedictus, wo die Singstimmen das verbreiterte Gloriamotiv singen. Der Begriff der Menschheitsidee findet sich außer im Credo besonders in den Lobpreisungen der Gloria dargestellt. Auf das Credo, den bedeutendsten und interessantesten Teil der Messe kam der Vortragende ausführlicher zu sprechen. Über den 13. Psalm äußerte sich der Vortragende kurz. Der Psalm ist nach dem Prinzip der Variation ähnlich wie die sinfonischen Dichtungen komponiert und enthält schon im Text sehr starke Gegensätze, die der Liszt'schen Natur sehr entgegen kommen. Man kann in der Hauptsache drei Teile unterscheiden, die die Qualen der von Gott Verlassenen, das Gebet und die Hoffnung und den Jubel ausdrücken. Die sehr eingehenden und interessanten Erläuterungen des Vortragenden gewannen noch besonders durch praktische Vorführung am Klavier an Wert. Der Vorsitzende, Herr Prof. Prüfer sprach zum Schlusse Dr. Heuß für seinen sehr ausführlichen Vortrag seinen Dank aus und machte gleichzeitig bekannt, daß am 31. März Herr Eitz, der bekannte Erfinder der Tonwortmethode über englische Solmisation sprechen werde.

Carl Ettler.

Wien.

Zu Ende des abgelaufenen Vereinsjahres hat sich nach vorausgegangener teilweiser Änderung bzw. Erweiterung der Statuten der Ausschuß in folgender Weise neu konstituiert: Dr. Erwin Luntz, Vorsitzender; Dr. Hugo Botstiber, V.-Stellvertreter; Dr. Johannes Winkelmann, Schriftführer; Dr. Adolf Koczirz, Kassenwart; Dr. Max Graf, Dr. Elsa Bienenfeld.

Die Veranstaltungen des gegenwärtigen Vereinsjahres wurden am 7. November 1905 mit einer Diskussion über »die sinfonische Musik seit Brahms und Bruckner« eröffnet. Nach den einleitenden Bemerkungen Dr. Graf's entwickelte sich speziell über Programmmusik eine ziemlich lebhafte Debatte. Die Diskussion wurde am 30. November fortgesetzt und nach einer zusammenfassenden kritischen Beleuchtung von Dr. Koczirz geschlossen.

Am 20. Januar d. J. hielt Dr. Elsa Bienenfeld einen Vortrag über »Musikalische Schlachtengemälde«. Die Vortragende gab eine eingehende Darstellung, wie die musikalische Wiedergabe von Schlachten, einer der primitivsten Versuche von Tonmalerei und Programmusik, in fast sämtlichen Epochen der Musikgeschichte erfolgte. Von dem ersten Versuche der Griechen, der Schilderung eines Zweikampfes, von dem von Historikern berichtet wird, bis zur Schlacht in R. Strauß' Heldenleben ist eine reiche Entwicklung. Interessant ist, wie jede Stilepoche ihre besonderen Ausdrucksformen für die tonmalerische Darstellung findet. Das 16. Jahrhundert bringt rein vokale Schlachtenstücke (Jannequin, Hermann Mathias Verrecoiensis); sie werden dann auf die Laute übertragen (Francesco Milanese, Barbetta, Marc Antonio del Pifaro u. v. a). Das 17. Jahrhundert bringt Schlachtengemälde für die Orgel in Form der Toccate, Kanzone und Suite (Kerll, Georg Muffat [?]), für die Geige (Farina, J. J. Walter), und für das Klavier (Kuhnau, Couperin). Den Höhepunkt aller Schlachtenmusiken bildete die Wiener Schule in den Jahren 1760—1820. Die Schlachten (man schilderte immer eine besondere, eben erst erlebte Schlacht) wurden mit ganz äußerlichen Mitteln auf dem Klavier allein oder mit Instrumentenbegleitung wiedergegeben (Kotzwara, Neubauer, Wanhal, Steibelt, Abbé Vogler). Die Schlachten wurden phasenweise geschildert und jedes Stück der Schilderung mit Textworten deutlich illustriert; dieses Prinzip wurde auch aufs Orchester übertragen (Druschetzky, Marx, Anselm Weber und schließlich Beethoven: Schlacht bei Vittoria). Daneben stehen Schlachtensinfonien, Mischformen zwischen Kantate und Sinfonie (Peter v. Winter, Carl Maria v. Weber), die als Vorläufer der Form von Beethoven's IX. Sinfonie Analogien in der Anlage zeigen.

Von Beethoven ab wird die Darstellung von Schlachtengemälden nicht mehr rein äußerlich behandelt. Nicht so sehr die Schlacht selbst wird dargestellt, als vielmehr der Eindruck, den sie hervorruft, die heroischen Gefühle, aus denen sie entsteht. Daneben werden aber noch immer die äußeren Effekte des Schlachtenlärms nachgeahmt (Liszt: Hunnenschlacht; R. Strauß: Taillefer, Heldenleben).

Im Anschluß an den Vortrag wurden Dussek's »Le combat naval«, Pseudo-Haydn's: »La grande bataille« und Abbé Vogler's: »Der eheliche Zwist« für Klavier, Geige bzw. Viola und große Trommel und Violoncello vorgeführt.

Zur Feier des 150. Geburtstages Mozart's verband sich die Ortsgruppe mit dem Wiener Volksbildungsverein zu einer Unternehmung größeren Stils. Am 28. Januar wurden in acht dem Vereine in verschiedenen Bezirken Wiens zur Benutzung stehenden Sälen von Dr. Elsa Bienenfeld, Botstiber, Graf, Koczirz, Prof. Oswald Koller, Dr. Luntz, Winkelmann und Herrn Viktor Wögerer Festvorträge gehalten, an die sich Aufführungen von Orchester-, Kammermusikwerken und Vokalkompositionen (Arien, Lieder und Kanons) von Mozart schlossen. Hierzu hatte sich eine Reihe von Berufsmusikern und Liebhabern (das Zöglingsorchester der Musikschulen Kaiser (Dirigent: Ludwig Kaiser), der Neue Wiener Orchesterverein (Hans Fuchs), die Vereinigung Wiener Musiker (Karl Horwitz), Specht, Trebitsch-Salter (Dr. Karl Weigl), Frau Ellen Schlenk, das Quartett des Konzertvereins, Marie Schlesinger, der Damenchor der Frau Prof. Rosa Bagier-Baumgartner, Frau Rautenkranz-Kaiser, Prof. Frauscher, Dr. Josef Maschat,

Marie Wanisek, Steff-Brünner, Frl. Nini Polatschek, Helene Wehrenpfennig, Herr E. Csank, Ingenieur Fritz Zimmermann), in dankenswertester Weise zur Verfügung gestellt, so daß die Feier unter regster Beteiligung der Volkskreise — fast sämtliche Säle waren geradezu überfüllt — zu vollkommenem Gelingen gedieh.

Johannes Winkelmann.

Neue Mitglieder.

Bibliothek des Konservatoriums der Musik, Barmen, Neuerweg 40 a.
Pereyra, M. L., Paris, 2 rue Grenge.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Branberger, Dr. Jan, Prag II, jetzt Jungmannova 2.
Einstein, Dr. A., München, jetzt Schubertstr. 7, II.
Faltin, Prof. Richard, Helsingfors (Finnland), jetzt S. Magasinsgatan 3, II.
Hohenemser, Dr. R., Berlin-Halensee, jetzt Kurfürstendamm 102, Gartenhaus II.
Lalo, Charles, Bayonne, jetzt 10, rue de la Monnaie.
Landshoff, Dr. Ludwig, München, jetzt Prinz Ludwigshöhe, Mendelssohnstr. 12.
Nef, Dr. K., Basel, jetzt Reichensteinerstr. 33.
Pohl, Musikdirektor Hans, jetzt Eschersheim b. Frankfurt a. M., Frankfurter Str. 85.
Rassow, Frl. G., Leipzig, jetzt Marienstr. 23, III.
Spiro, Dr. Friedrich, Rom, jetzt Villino Assia, via di villa Patrizi.
Stein, Richard H., Berlin-Charlottenburg, jetzt Uhlandstr. 194 A.
Suter, Kapellmeister Hermann, Basel, jetzt Heinrichsgasse 8.
Vollert, Dr., Greiz (Reuß), jetzt Regentenplatz 1.

Inhalt des gleichzeitig erscheinenden

Sammelbandes.

Ausgegeben Anfang April 1906.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100 N.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 8. Siebenter Jahrgang. **1906.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 M. Anzeigen 25 Pf für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 M.

Amtlicher Teil.

An die Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft.

Der zweite Kongreß

der IMG wird Dienstag 25., Mittwoch 26. und Donnerstag 27. **September** 1906 in **Basel** abgehalten werden.

Zur Durchführung des äußeren Arrangements hat sich in Basel ein Organisationskomitee gebildet, an dessen Spitze ein Ausschuß steht, dem die folgenden Herren angehören: Prof. Dr. Paul Speiser (Präsident), Dr. H. Sturm (Sekretär und stellvertretender Präsident), Oberbibliothekar Dr. C. Chr. Bernoulli, Prof. Dr. A. Bertholet, Ed. His, Dr. K. Nef, Kapellmeister H. Suter. Der Ausschuß ist gern bereit, unsern Mitgliedern jede gewünschte Auskunft über Wohnung usw. zu erteilen.

Montag, 24. September, abends findet eine Begrüßung und zwanglose Vereinigung der bereits erschienenen Kongreßteilnehmer statt. Donnerstag, 27. September, beschließt ein größeres historisches Konzert mit Chor und Orchester den Kongreß. Für die Abende des Dienstag, 25. September, und Mittwoch, 26. September, sind gesellige Zusammenkünfte geplant, bei denen in ungezwungener Weise kleine historische Musikvorträge dargeboten werden. Diese sollen einen möglichst internationalen Charakter tragen und vom Besten und Eigensten der in der IMG vertretenen Länder eine Anschauung geben. Ein endgültiges Programm dieser Veranstaltungen wird veröffentlicht werden, sobald die Landessektionen ihre diesbezüglichen Wünsche alle geäußert haben werden.

Den eigentlichen Arbeiten des Kongresses werden die Vor- und Nachmittage des 25., 26. und 27. September gewidmet sein. Den Beginn

macht eine vorbereitende Sitzung des Gesamtpräsidiums am 25. Sept. vormittags, den Beschluß eine Generalversammlung der IMG am 27. Sept. nachmittags, welcher die Neuwahl des Vorstandes, die Entlastung des Schatzmeisters und die Wahl des nächsten Kongreßortes obliegen. In der Mitte liegen die Hauptversammlungen und die Sektionssitzungen. In den (vormittags stattfindenden) Hauptversammlungen referieren die Sektionsleiter über den gegenwärtigen Stand ihres Fachs, in den (nachmittags abgehaltenen) Sektionssitzungen werden Fachfragen behandelt.

Nachstehend das Verzeichnis der Sektionen und das der bisher bestimmten Themata:

1. Sektion: Bibliographie, Bibliothekswesen. Leiter: Hr. Oberbibliothekar Dr. A. Kopfermann (Gr. Lichterfelde-Berlin, Wilhelmplatz 4).

2. Sektion: Notationskunde. Leiter: Hr. Dr. Joh. Wolf (Berlin, N.O. Prenzlauer Allee 30).

Themata:
1. Über den Stand der Neumenforschung (speziell byzantinischen).
2. Der Rhythmus des Gregorianischen Gesanges.
3. Der Rhythmus in den Gesängen der Troubadours, Trouveres und Minnesinger.
4. Über die Notation des Meistergesangs.
5. Die Anfänge der Mensuralnotation im 12. und 13. Jahrhundert.
6. Die Taktanschauung der verschiedenen Perioden der Mensuralnotation; speziell der Umschwung aus der Brevis-Takteinheit zum Semibrevis-Takt.
7. Tabulaturen.
8. Verbesserungsvorschläge unserer Notenschrift.

3. Sektion: Vergleichende Musikforschung; Akustik; Tonpsychologie. Leiter: Hr. Dr. E. v. Hornbostel (Wilmersdorf-Berlin, Kaiserallee 180).

Themata:
1. Hr. Dr. E. v. Hornbostel (Berlin): Über das Tonsystem und die Musik der Melanesier (mit phonographischen Demonstrationen).
2. Hr. M. Gaston Knosp (Paris): Vorschläge, eine »Société Internationale d'Etude de la Musique exotique« betreffend.
3. Hr. Dr. Ilmari Krohn (Helsingfors): a) Über das lexikalische Ordnen von Volksmelodien (mit Demonstrationen). b) Über ein neues 4-manualiges Harmonium.
4. Hr. H. Schmidt (Hagen i. W.): Über die Registerausbildung der menschlichen Stimme (Methode Nehrlich-Schmidt).
5. Hr. Prof. P. W. Schmidt S.V.D. (St. Gabriel, Nied. Öst.): a) Über Ewe-Lieder. b) Über die Musik der Eingeborenen von Neu-Guinea.
6. Hr. Prof. Petro P. Traversari (S.-A. Quito, Ecuador): a) *Histoire illustrée de l'art musical indigène de l'Amérique.* b) *Collection d'airs et de chants indigènes de l'Amérique.*
7. Hr. Dr. Siulio Zambiasi (Rom): Über ein noch näher zu bestimmendes Thema aus der Akustik.

4. **Sektion:** Ästhetik. Leiter: Hr. Prof. Dr. H. Rietsch (Prag-Smichow, Havlíčekgasse 12).

Themata: 1. Hr. Prof. Dr. Max Dessoir (Berlin): Über die Grundsätze einer künstlerischen Vortragsfolge von Musikwerken.

2. Hr. Dr. E. von Hornbostel (Berlin): Ob und inwieweit es nützlich wäre, wenn sich die europäische Musik bei der exotischen neue Anregungen holte.

3. Hr. Prof. M. Lussy (Montreux): *La liberté dans l'interprétation musicale.*

4. Hr. Prof. Dr. F. Marschner (Wien): Der Wortbegriff als Grundlage der Musikästhetik.

5. Hr. Dr. P. Moos (Ulm a./D.): Die akademische Musikästhetik der jüngsten Zeit.

6. Hr. Prof. Dr. A. Seidl (Dessau): Zur Psychologie, Geschichte und Ästhetik der Programm-Musik.

7. Hr. Prof. Dr. St. Witasek (Graz): Allgemeine psychologische Analyse des musikalischen Genusses.

8. Hr. Dr. H. Abert (Halle): Die Bedeutung der spätantiken Philosophie für die Musikästhetik des Mittelalters.

5. **Sektion:** Musikgeschichte des Altertums. Leiter: Hr. Prof. Dr. H. Riemann (Leipzig, Keilstr. 1).

6. **Sektion:** Geschichte des frühen Mittelalters. Leiter: Hr. Prof. Dr. P. Wagner (Freiburg, Schweiz, Gregor. Akademie der Universität).

7. **Sektion:** Die a cappella-Zeit. Leiter: Hr. Prof. Dr. A. Thürlings (Bern).

Themata: 1. Wie könnte ein *thematischer* Katalog der Motetten- (ev. auch Messen- und Madrigal-)Literatur des (XV. und) XVI. Jahrhunderts eingerichtet werden?

2. Hr. Prof. Dr. Thürlings (Bern): Die *soggetti cavati dalle vocali* in Huldigungskompositionen (vgl. Zarlino, Istit. III 66, Ambros, Geschichte der Musik, III 215) und die Herkules-Messe des Lupus.

3. Kontrapunktische Sätze als Themen größerer Kompositionen (z. B. Palestrina, Missa »Panis«, »Sine nomine«, »Dies sanctificatus«; Haßler, Missa »Dixit Maria« usw.).

4. Wechselwirkung zwischen einstimmiger Liedweise und kontrapunktischer Arbeit.

8. **Sektion:** Instrumentalmusik. Leiter: Hr. Dr. K. Nef (Basel), Hofkapellmeister Dr. A. Obrist (Weimar), Dr. M. Seiffert (Berlin).

Themata: 1. Die englische Klavier- und Orgelmusik bis Purcell.

2. Die französische Klavier- und Orgelmusik vor Couperin.

3. Die Bedeutung der englischen Instrumentalisten für die deutsche Orchestermusik zu Anfang des 17. Jahrhunderts.

4. Hr. Dr. K. Nef (Basel): Die Anfänge der Sinfonie fürs Konzert.

5. Hr. Dr. A. Schering (Leipzig): Die freie Kadenz im Instrumentalkonzert des 18. Jahrhunderts.

6. Dürfen oder sollen der Entwicklung der modernen Instrumentation Grenzen gezogen werden?

7. Sollen Musiker und Musikhistoriker die Entwicklung der Klavierspielapparate fördern, bekämpfen oder zu beeinflussen suchen?

9. Sektion: Oper, Oratorium, Kantate, Lied. Leiter: M. le Prof. R. Rolland (Paris 162 Bd Montparnasse).

10. Sektion: Musikinstrumente. Leiter: Hr. Prof. Dr. A. Hammerich (Kopenhagen, St. Blichersvej 18), D. F. Scheurleer (Haag), V. Mahillon (Brüssel, Ave de Waterwaal).

11. Sektion: Musikalische Organisationsfragen. Leiter: Hr. Dr. Ch. Maclean (London, S.W. 62 Drayton Gardens), Prof. Dr. F. Spiro (Rom, Villino Assia, via di villa Patrizi).

Um das Arbeitsprogramm des Kongresses endgültig festsetzen zu können, werden unsere Mitglieder höflich ersucht, möglichst bald den betr. Herren Sektionsleitern mitteilen zu wollen, für welches der genannten Themata sie ein Referat übernehmen, bzw. selbstgewählte Themata anzumelden.

Ebenso wäre es im Interesse geeigneter Vorsorge sehr erwünscht, wenn diejenigen unsrer Mitglieder, welche am Kongreß teilzunehmen beabsichtigen, dem unterzeichneten Schriftführer kurze Mitteilung davon machen möchten.

Die Kongreßteilnehmer erhalten in Basel gegen Zahlung von **6 Mark** eine Kongreßkarte, die sie zur Teilnahme an allen Veranstaltungen berechtigt. Ein etwaiger Überschuß soll dem durch Herrn D. F. Scheurleer begründeten Musikfestfonds (siehe Zeitschrift VI der IMG. S. 190) zugeführt werden.

Mai 1906. Der Vorstand der Internationalen Musikgesellschaft.

Dr. **Hermann Kretzschmar**, Vorsitzender. Dr. **Max Seiffert**, Schriftführer. Dr. **Oskar von Hase**, Schatzmeister.

Redaktioneller Teil.

M. Vincent d'Indy.

Parmi tous les compositeurs français de l'époque actuelle, M. Vincent d'Indy est peut être, avec M. Claude Debussy, celui dont l'art aura provoqué les discussions les plus passionnées, celui dont les œuvres comptent et les admirateurs les plus fervents, et les plus acharnés détracteurs. Cela revient à dire que M. Vincent d'Indy est un des plus significatifs représentants de l'école française d'aujourdhui, et que son rôle dans l'évolution de l'histoire de l'art n'est point négligeable.

Le caractère distinctif de sa personnalité est double, d'une dualité très accusée et qui frappe tout d'abord: il est par nature éducateur en même temps que créateur. Il a adopté et mis en pratique une devise absolument conforme à ce haut idéal dont Franz Liszt, le premier, sut condenser la formule[1]; et, tout au début du Traité de Composition dont il publiait, il

[1] Dans l'article nécrologique sur Paganini (1840).

y a trois ans, le premier volume, il a inscrit cette devise de hautaine humilité: «L'artiste n'attend rien du temps présent. Il sait que sa mission est de servir les autres, et de contribuer, par son œuvre, à l'éducation des générations futures».

Il convient donc d'étudier successivement ces deux aspects de l'artiste qui nous occupe; nous verrons combien l'un s'explique et se confirme par l'autre; car c'est le continuel parallélisme de ces deux tendances qui a dirigé l'évolution de sa pensée musicale, évolution qu'il serait impossible d'étudier d'une façon satisfaisante sans tenir compte de l'incessante influence exercée sur la création artistique par la pensée d'une mission éducatrice.

En effet, le caractère primordial de l'œuvre de M. Vincent d'Indy, c'est que tout y est conscient, motivé, volontaire, ordonné: une égale lumière vient éclairer toutes les parties; nul abandon de lyrisme n'est assez complet pour altérer ce parfait équilibre. Et plus on avance dans la série chronologique des compositions du maître, plus ce caractère s'affirme et prédomine, tant dans l'esprit de l'œuvre que dans sa réalisation matérielle. A cet égard, la comparaison qu'on pourrait établir entre la Symphonie sur un thème montagnard, écrite il y a près de vingt ans (1887), et le triptyque symphonique Jour d'été dans la montagne, publié il y a deux mois à peine, serait particulièrement instructive. Les deux œuvres sont inspirées par un même sentiment de la nature; et, par la forme, elles peuvent se classer presque côte à côte: elles offrent les mêmes beautés de développement et d'orchestration. Mais, de l'une à l'autre, on sent que le tempérament du musicien s'est modifié de façon profonde: l'exubérance de jeunesse qui l'animait, l'enivrement spontané de liberté dont il s'inspira dans la composition de cette première symphonie se sont effacés devant une conscience plus grave et un sentiment tout religieux; l'émotion reste peut être aussi intense, mais elle est plus contenue, plus châtiée.

D'autres œuvres encore de M. Vincent d'Indy, et principalement ses deux drames musicaux, Fervaal et l'Etranger, donnent matière à des constatations analogues, surtout si, laissant de côté l'examen de la réalisation musicale, on étudie de près le principe inspirateur.

Ce caractère général une fois signalé, examinons la musique même qu'écrit M. Vincent d'Indy, et nous y trouverons bien toutes les qualités qui peuvent manifester l'existence, chez le compositeur, d'une volonté directrice sans défaillance. Il n'est certes pas un musicien moderne qui possède une science plus profonde des formes et de leur manipulation, des développements, des rapports intimes qui coordonnent l'œuvre musicale, en rendent toutes les parties nécessaires, et l'ensemble parfaitement homogène. Sur ce point comme sur bien d'autres, M. Vincent d'Indy mérite une admiration sans réserve.

Le principe essentiel de la constitution de ces formes que nous offrent les œuvres de M. Vincent d'Indy, c'est l'unité thématique; on sait que ce principe fut admirablement appliqué déjà dans certains des derniers chefs d'œuvre de Beethoven. Franz Liszt et César Franck l'apprirent du maître de Bonn et en livrèrent à leur tour le secret aux musiciens d'aujourd'hui. C'est de César Franck, son maître, que M. Vincent d'Indy en reçut la tradition.

La plupart des grandes œuvres de M. d'Indy sont des modèles accomplis de ce que le compositeur lui-même a fort justement appelé la forme cyclique;

forme très souple, très diverse, très libre, comme on s'en rendra compte en étudiant, à côté de la Symphonie sur un thème montagnard, dans les trois mouvements de laquelle circule un même thème initial, le Deuxième Quatuor à cordes, dont toutes les idées dérivent d'une même «cellule», d'un schème de quatre notes placé en épigraphe; la musique de scène de Médée, dont toute la substance est formée par les modifications d'un seul thème; la deuxième symphonie, en *si♭*, colossal monument édifié sur l'opposition, parallèlement développée, de deux idées essentielles.

Pour que soit intéressante et substantielle une œuvre écrite selon le principe de l'unité thématique, — principe dont la première conséquence est de substituer, à la symétrie si claire de la forme symphonique classique, un continuel développement, au sens strict du mot —, pour qu'on en puisse suivre et comprendre la progression, il faut que les rapports entre le thème, ses dérivés, ses développements principaux ou épisodiques soient nombreux, évidents et variés. En d'autres termes, il faut, pour créer une œuvre «cyclique» digne d'intéresser, une force d'invention et une ingéniosité singulières. M. Vincent d'Indy fait preuve de l'une et de l'autre de ces qualités. Rien n'est plus ingénieux que la manière dont les thèmes du deuxième quatuor sont dérivés du schème primordial, et je crois bien que les deux thèmes de la symphonie en *si♭* sont soumis à toutes les modifications rhythmiques, harmoniques ou expressives que l'on puisse imaginer. Mais ce qui justifie, ce qui anime les résultats de ce travail, ce qui est la raison dernière de toute œuvre d'art, l'émotion, n'est pas absente non plus de la musique de M. Vincent d'Indy; car les thèmes qu'il traite ont toujours une signification propre et une valeur intrinsèque; et, si ingénieux qu'ils soient, ses développements ne sont jamais de simples exercices d'ingéniosité, mais bien la réalisation d'une substance contenue dans le thème.

Dans un court article d'ensemble comme celui-ci, il est impossible d'analyser en détail l'invention mélodique de M. d'Indy, son harmonie (qui dans des œuvres comme Fervaal ou la symphonie sur un thème montagnard, mériterait à elle seule une longue étude). De ses dons d'orchestrateur qui sont prodigieux, je ne donnerai qu'une définition rapide. L'orchestre de M. d'Indy est un des plus colorés, des plus impeccables qui soient. Il est impeccable, parce que l'auteur connaît à merveille toutes les ressources de chaque instrument; il est admirablement varié, parce que cette même connaissance approfondie permet à M. Vincent d'Indy d'obtenir de chaque instrument toute la diversité possible de couleur et d'expression.

M. d'Indy est particulièrement heureux dans sa manière d'employer les timbres purs, ce qui donne à son orchestre une légèreté, une limpidité incomparables. Et il s'abstient soigneusement de ces mélanges trop compliqués de sonorités qui, très variés sur la partition écrite, sont monotones à l'audition. Les combinaisons orchestrales qu'il invente sont souvent très frappantes, et d'un effet excellent: par exemple, dans sa dernière œuvre symphonique, Jour d'été dans la montagne, le mariage du piano et des instruments à percussion.

Mais ce qu'il y a de plus étonnant dans l'art de M. Vincent d'Indy, c'est son invention rythmique et sa conduite des rythmes; jamais phrases musicales ne furent plus souples, plus librement expressives, plus entièrement affranchies des vaines traditions de la carrure, et des entraves des barres de mesure. M. de la Laurencie, dans un excellent article publié, en avril 1902

par la revue Durendal, étudie très justement ce caractère particulier de l'art de l'auteur de Fervaal:

«Reprenant les traditions de l'école du contrepoint vocal, ... il a cherché à réagir énergiquement contre l'anémie rythmique... Il a enchevêtré les rythmes, assoupli l'architecture mélodique, reprenant d'anciennes formules, telles que $^3/_2$, $^4/_2$, 3; superposant une partie en $^3/_2$ à des parties écrites en $^2/_4$ (2me Quatuor). Les danses rythmiques du Poème des Montagnes atteignent, à ce point de vue, à la plus extrême ductilité; l'auteur, pour ne point entraver son inspiration et afin de lui conserver la franchise et l'impétuosité de son jaillissement, a alterné des mesures à $^{11}/_{16}$, $^8/_{16}$, $^{10}/_{16}$. Dans Fervaal, il a usé de $^5/_4$ et de $^{15}/_8$; son Quatuor en *mi* foisonne d'exemples de cette souplesse rythmique caractéristique: voyez avec quelle liberté et quelle aisance les $^3/_4$, $^1/_4$, $^5/_4$ s'amalgament, se quittent et se reprennent. De ces échanges rythmiques naît un dynamisme singulièrement vivant...»

M. de la Laurencie fait observer, avec raison, que c'est dans les œuvres de Palestrina et de l'école gallo-belge que M. Vincent d'Indy a trouvé le secret de cette souplesse, de ce «chatoiement» rythmique qu'il a transporté de la musique vocale à la musique d'orchestre.

Après avoir ainsi énuméré les principales particularités de la musique de M. Vincent d'Indy, il reste à examiner, avant de parler de son rôle d'éducateur, sa conception et sa réalisation du drame lyrique. Mais les deux partitions qu'il a écrites pour le théâtre, Fervaal et l'Etranger, qui comptent parmi les œuvres capitales de l'école française sont trop significatives, ont été et sont encore l'objet de discussion trop passionnées, d'attaques trop vives, pour qu'il convienne de n'en dire que les quelques généralités auxquelles il faudrait se borner ici.

Le principal reproche que l'on fit à ces œuvres, ce fut de les trouver entièrement inspirées, copiées de Wagner; reproche injuste, basé sur des analogies trop superficiellement affirmées, sur une méconnaissance de tout ce qui, dans la constitution de l'œuvre musicale, est essentiel: écriture harmonique et orchestrale, procédés de dérivation thématique et d'emploi des thèmes, etc. Car rien de tout cela n'est comparable dans les productions respectives de Wagner et de M. d'Indy. Etablir les différences foncières qu'il y a entre les drames mêmes de l'un et ceux de l'autre, c'est encore un sujet qui excède les limites de cet article. Et d'ailleurs ceux qui insistent tant sur les prétendues affinités qui existeraient entre le maître de Bayreuth et M. d'Indy font bon marché, semble-t-il, de la production symphonique de ce dernier. Comment un musicien qui a donné tant de preuves d'originalité et de puissance d'invention dans ses symphonies, dans sa musique instrumentale, pourrait-il, dès qu'il écrit de la musique dramatique, n'être plus qu'un épigone?

Nous venons de voir que dans les compositions de M. Vincent d'Indy, l'inspiration est servie par toutes les ressources possibles de l'art musical, et que ces ressources sont utilisées d'une façon méthodique, clairvoyante, efficace entre toutes, qui en décèle une connaissance profonde, complète. Pour développer à un pareil degré la science musicale chez M. Vincent d'Indy, il fallait cette volonté, déjà signalée d'être un éducateur en même temps qu'un créateur. Et de même que dans ses œuvres, le musicien répudie toute vaine tradition de formalisme classique, de même dans son enseignement il substitue, à l'asservissement aux formes purement théoriques et conventionnelles que d'ordinaire on donne comme types, l'étude historique et analytique des chefs-d'œuvre de l'art. Cette méthode d'enseignement analytique, qu'un autre grand musicien et éducateur, M. Mili Balakirew, préconisa et appliqua lui

même il y a un demi-siècle déjà [1]), semble aujourd'hui s'avérer comme la seule rationnelle et la seule utile. Il faut se féliciter de la savoir en honneur à la Schola cantorum, l'école de musique que M. Vincent d'Indy, avec ses collaborateurs MM. Bordes et Guilmant, fonda et dirige. Il n'est pas encore possible d'apprécier utilement l'enseignement de la Schola, trop récemment instituée; ce qu'il donnera dans l'avenir, s'il est vraiment libérateur, nul ne peut le dire. Mais ce qui est fort beau, ce qui a été, déjà, d'une utilité capitale, c'est la part que cette institution a prise au développement, en France, du goût pour la musique ancienne: tour à tour, Palestrina, Gluck, Rameau, Bach, Monteverdi, Oratio Vecchi, Marc-Antoine Charpentier, et d'autres encore dont les œuvres, pendant toutes les années qui précédèrent l'initiative des fondateurs de la Schola, n'apparaissaient que très exceptionnellement, ou jamais, sur des programmes de concert (en France s'entend), furent présentés au public en des auditions de plus en plus fréquentes, de plus en plus importantes, de plus en plus goûtées par les amis de la musique. Et si aujourd'hui la plupart des œuvres de Gluck ont été reprises, si nous entendons ici de la musique de Rameau, si une Société Bach s'est fondée, c'est surtout grâce à la bienfaisante influence de cette Schola dont M. Vincent d'Indy est l'âme même, où il tient à faire lui-même des cours d'histoire et de composition, à diriger les études, les examens périodiques, à conduire l'orchestre les jours de fêtes musicales, et enfin, à mettre lui-même au point des rééditions de chefs-d'œuvres anciens tels que l'Orfeo ou Poppée de Monteverdi, etc.

Cette noble et incessante activité, à laquelle chacun s'accorde à rendre hommage, assure à M. Vincent d'Indy une place toute spéciale parmi les compositeurs français d'aujourd'hui.

Voici maintenant un court résumé biographique: M. Vincent d'Indy est né à Paris le 27 Mars 1852, et fut, de bonne heure, un excellent pianiste, grâce aux premières leçons que lui donna sa grand'mère. Vers l'âge de vingt ans, il devint élève de César Franck. Il fut, pendant quatre ans, timbalier et chef des chœurs des concerts du Châtelet et exerça aussi, pendant quelque temps, la profession d'organiste. Sa première œuvre publiée est un cahier de 3 romances sans paroles, pour piano, qu'il composa en 1870. Cinq ans plus tard, on exécutait aux Concerts Pasdeloup une Ouverture des Piccolomini qui deviendra la seconde partie de Wallenstein.

En 1876, la Société nationale fait entendre sa symphonie en trois parties Jean Hunyade, restée inédite, et un an plus tard une ouverture pour Antoine et Cléopâtre (inédite aussi) figure aux programmes des Concerts Pasdeloup; le beau poème symphonique la Forêt enchantée, d'après Uhland, est joué aux mêmes concerts, en 1878, et l'année d'après a lieu la première audition d'un très remarquable Quatuor avec piano. En 1882, une petite partition agréable mais sans grande importance, Attendez-moi sous l'orme est jouée à l'Opéra-comique. En 1885, M. d'Indy obtient avec son magnifique Chant de la Cloche (d'après Schiller), le grand prix de composition musicale de la Ville de Paris. A partir de ce moment les seules dates qu'il importe de signaler sont celles des grandes œuvres, en mettant à part toutefois celle, capitale, de la fondation de la Schola Cantorum, 1896. M. Vincent d'Indy, chef d'orchestre très distingué, a fait

1) Voir Biographie de Borodine, par W. Stassow, St. Petersbourg 1889. Adaptation française par M. Habets. Paris 1893.

plusieurs tournées de propagande à l'étranger, notamment, cette saison même, aux Etats-Unis.

Son œuvre, qui compte à l'heure actuelle un peu plus de soixante numéros, comprend, comme on a pu le constater déjà, des spécimens de presque tous les genres, mais c'est surtout sa production symphonique, ses partitions dramatiques et sa musique de chambre qui l'ont rendu illustre.

Voici la nomenclature de ses principales productions: Pour le piano, deux œuvres, le Poème des montagnes (op. 15) et les Tableaux de voyage (op. 33) méritent surtout de retenir l'attention. Quelques lieder, parmi lesquels il faut nommer le Lied maritime (op. 33) sont de moindre importance; mais de haut intérêt est le recueil de 90 chansons populaires du Vivarais (op. 52). Comme musique de chambre, après le Quatuor avec piano (op. 7) viennent une Suite pour cordes, deux flûtes et trompette (op. 24), un très beau trio (op. 29 piano, clarinette et violoncelle), deux Quatuors à cordes (op. 35 et 45), Chanson et Danses pour instruments à vent (op. 50) et une toute récente Sonate de piano et violon. Parmi les œuvres d'orchestre, il faut citer la Forêt enchantée (op. 8), le triptyque symphonique Wallenstein (op. 12), le poème symphonique Saugefleurie (op. 21), la Symphonie montagnarde, avec piano (op. 25) à laquelle s'apparente la Fantaisie (op. 31) pour hautbois et orchestre; Istar (op. 42), suite de variations symphoniques renversées, c-à-d. commençant par la plus complexe, pour arriver graduellement à l'énoncé, sans artifice, du thème; la deuxième symphonie (op. 57), et le Jour d'été dans la montagne (op. 61). La musique religieuse comprend une Cantate domino pour trois voix et orgue (op. 22); une cantate, Marie-Magdeleine (op. 23); un motet a capella, Deus Israel (op. 41); des Vêpres du commun des martyrs pour orgue (op. 51), etc. Enfin les œuvres dramatiques sont le Chant de la cloche (op. 18), Fervaal (op. 40), Médée (musique de scène — op. 47) et l'Etranger (op. 53).

Paris. **M.-D. Calvocoressi.**

The Future of the Cadence?

It is a commonplace that Cadences, as definite and important points in compositions, only became of real interest when the system of modes gave place to that of keys. So long as the notes employed were practically of equal importance, and the combination of melodies was the one thing aimed at, considerations of key were non-existent. But with the adoption of a raised leading note, and a growing feeling for a dominant harmony, the crowning point of which was the addition of the 7th from the bass (ascribed to Monteverde), Key came into existence, and with it the need of definite cadences or endings. It is also a commonplace that the most important of these soon proved to be that in which the chord on the final, or key-note, was preceded by the chord on the dominant. With the exception of the submediant, these two chords give every note of the scale; moreover the strong upward tendency of the leading note, the equally strong downward tendency of the 7th from the dominant, and the vigorous and conclusive movement of the lowest voice from dominant to tonic, give a complete feeling

of satisfaction, and strong indication of key. Alongside of this "perfect" cadence was the "plagal", or progression from the subdominant to the tonic. The subdominant chord however does not provide notes of such importance in the key as does the dominant, and such cadence is not so definitely conclusive and gratifying as is the "perfect".

Bach was mostly content with the perfect or plagal cadences, very often prolonged over pedal points, and introducing that rich effect of old-world music, the "Tierce de Picardie". One may here lament the comparative disuse of this beautiful idiom of expression; the desire for poignancy and pessimism in so much of the modern music almost bars the use of the major common chord at the conclusion of a movement in the minor key; and yet, if skilfully introduced, it is one of the most subtle and emotional of cadences, in absolute beauty far superior to many modern specimens derived from the use of far-fetched and complex discords. But Bach's day saw also the recognition of the "imperfect" cadence or half-close (tonic to dominant), and the "interrupted" cadence or deceptive close. It has been customary to state that Beethoven's uses of the "interrupted cadence" are strikingly original for their day, but in Bach there are found much earlier and equally bold examples. In the Prelude in Cminor, No. 2, of the "48", after 33 bars of rapid 2-part work, just as the final cadence is expected there is the following example: —



followed by a few bars of tonic pedal, which introduce the tierce de Picardie. Still more striking is the delayed cadence at the end of the Csharp minor Fugue, Book 1: —



Handel's music contains much less variety than Bach's in the matter of cadences, and he was ninety-nine times out of a hundred content with the ordinary perfect cadence (dominant triad, or dominant seventh, to tonic). The oratorio "Judas Maccabæus", has sixty-eight numbers, including recitatives; except in one case, when there is a half-close, followed by an instrumental ritornello leading into the next chorus, every one of these sixty-eight numbers ends with a perfect cadence in an absolutely simple and stereotyped form. It is not surprising that the effect of a Handel oratorio is in some cases a little wearying, when we consider that this is only one of many mannerisms of style that are in constant vogue in his music.

With the change of style in music of which Haydn and Mozart were the great representative pioneers the cadence entered upon a new era of existence: viz. as marking the outlines of the new forms, and especially of sonata-form. With Haydn and Mozart, the desire for absolute clearness of form was so great that their cadences somewhat pall on modern ears. How often does Mozart pull up with just a couple of chords forming a half-close in the key of his second subject! When, as is often the case with Haydn, the second subject is the same as the first, this appears all the less necessary. However by their clear distinct writing the early classic masters taught us the art of beautiful and simple rhythmic melody, phrase, and form.

The beginnings of the emancipation of the cadence from its simpler forms may be most clearly seen in Beethoven, and more especially in the way in which, by extension and other device, he delayed it. A good instance is the end of the exposition, and of the movement itself, in 1st movement of P.F. Sonata, Op. 90; where the delay is occasioned by rests and repetitions of a melodic idea. Almost the greater part of the 1st movement of P.F. Sonata, Op. 101, consists of interrupted cadences and resolutions on inversions of chords; see bar 15 and onwards.

There is little doubt that the Coda itself owes its origin in the first instance to the interrupted cadence. When composers realised the unexpected charm conveyed by a false cadence and a resumption of the discussion of musical material, they naturally set to work to develop the device. In Bach there are hints of it: in Haydn and Mozart there are further uses of it, but often with irrelevant matter; in Beethoven is reached the development of its utmost resources, with the incorporation of previously propounded ideas subjected to still further treatment. So great a factor has the Coda become to-day, that one is apt to forget how humble was its origin. There is an example of a Coda by Beethoven which is practically nothing but a series of repetitions for 24 bars of one cadence, in the Scherzo to the B flat major P. F. trio, Op. 97.

With the romanticists, new phases of harmony were opened out by the use and treatment of chromatic concords and discords; and this affected, amongst other things, the cadences. The penultimate dominant chord, for example, often becomes a 13th, major or minor. Thus in Schumann, Op. 12, No. 4: —



and a few bars later: —



If the cadence be considered as extending over many chords, and not merely over the two final ones, there is found in Schumann an infinite amount of variety and novelty of treatment; here for instance in the ending of the Romanza in "Faschingsschwank aus Wien" are 3 striking cadences, conjoined.



Mendelssohn and Chopin did less by far towards the development of harmony than did Schumann. The following close in B flat minor is however remarkable in Chopin, Op. 24, No. 4. Indeed the Mazurkas generally show many curious and uncommon endings, both in melody and harmony: —



Brahms's use of the cadence is, more often than not, quite simple; he sometimes however writes very striking examples, as witness a half-close in the Ballade, Op. 10, No. 4: —



Wagner's music is full of cadences that are no cadences, being always points of departure for new features of interest. A very common device with him is to give the voice an apparently perfect cadence, while the orchestra starts off with quite a fresh idea in quite another key. See thus the interrupted cadence at the "Più Vivace" on page 103, of "Tristan", vocal score, Breitkopf and Härtel edition.

Grieg is perhaps the most extraordinary and original writer of cadences (from the harmonic point of view) that has ever lived. The ingenuity of the Grieg cadences, although sometimes confined within the limits of two

chords, is more usually spread over a whole series of harmonies, which melt one into the other in a wholly unexpected but very fascinating manner. See the following from the Violin Sonata, Op. 45.



One might also mention the prolonged series of interrupted cadences at the end of the slow movement of the same sonata, delaying the conclusion by most skilful employment of unusual resolutions.

Dvorák does not hesitate to employ uncommon cadences on occasion; here is one from the late Pianoforte "Humoresken", Op. 101.



One might continue to enumerate examples without end of curious cadences from modern composers; especially when one bears in mind that, besides harmony, the question of rhythm and melody must also be taken into account. Further remark however will be limited to one point. Hitherto, whatever boldness composers have shown in their penultimate chord, very few have ventured to tamper with the final chord, which still remains in the very large majority of instances the tonic chord in root position. Will this always remain so? Modern music is undergoing many changes, and so are our ears. Things which were formerly considered as unsatisfactory are now quite acceptable; so it is quite possible in the near future that we shall be able to listen with toleration, possibly with pleasure, to a final cadence of which the last chord is a discord. There is nothing illogical in this, especially if the question of words be taken into account. A song ending with a question, or the expression of an unsatisfied longing, or some similar idea, may quite conceivably in the future end so far as its musical setting is concerned out of the key, or on an inversion of a concord, or even on a discord; if the mental idea of the words is lack of repose, is there any reason why the music should not also convey lack of repose? Indeed there are already some minor examples of this. There seem to be general indications that this is a possible musical development of the near future; and when it comes, perhaps the most likely discord on which a composition will terminate will be the tonic triad, with the major 6th added, — a soft smooth discord, to which ears might soon be accustomed. How many pieces now end with

something very similar to this cadence from a small pianoforte piece by the American MacDowell, Op. 51, No. 1.



If this be played with the damper pedal held, the 6th is still sounding. An enforcement of this idea would enable a piece to finish thus:



True that these chords played without prefix, however softly and slowly, will not sound as a final or perfect close; but by preluding with a few bars in which a desire for cadence is aroused, they can surely be made to sound so. In ancient days the minor 3rd of a chord was considered so harsh an ending that if a piece did not end with the tierce de Picardie it was thought preferable to end with a bare 5th. Whose ears now are affrighted by a piece ending on the minor chord of the tonic? The shocks experienced by the critics of the mid-nineteenth century at the penultimate discords and chromatic harmonies in the cadences of composers of the romantic school are no longer experienced by us to-day; such progressions fall on our ears almost unheeded. When it is considered that practically everything that can possibly be done with the penultimate chord of a cadence has been done, and that we have accepted it, and it is also borne in mind that there is no such thing as standing still in art matters, may one not be justified in the conclusion that the final chord of a cadence, the only part as yet practically untampered with, will soon become subject to experiment?

London. **E. Markham Lee.**

Hans Leo Haßler, Werke. Zweiter Teil.

(Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Jahrgang V, Band 2.)
Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Der vorliegende Doppelband ist von ganz besonderer Bedeutsamkeit, indem durch ihn nicht nur wichtige Werke Haßler's zum ersten Male der Kenntnis erschlossen werden, sondern auch durch eine ausgedehnte biographische Studie die Lebensumstände des Meisters geklärt werden, überhaupt

ein Blick auf die musikalischen Zustände in Nürnberg und Augsburg, die Hauptstätten seines Wirkens, sich auftut, wie wir ihn so weitreichend und klar bis jetzt nicht haben konnten. Es sei zunächst von diesem biographischen Teil die Rede. Adolf Sandberger hat in ihm die Ergebnisse jahrelanger archivalischer Studien niedergelegt.

Wir erfahren mehr oder weniger eingehendes und zumeist neues über alle Nürnberger Musiker von Bedeutung, von Conrad Paumann an, dem großen Orgelmeister. In den Kreis der Nürnberger Humanisten, des Willibald Pirkheimer (allgemein bekannt durch das Dürer'sche Porträt) werden wir eingeführt, in dem der Magister Cochlaeus, der Ratsschreiber Lazarus Spengler als Musiker besonders hervortreten. Die Lehrer und Komponisten Sebald Heyden, Wilphingsleder, Johann Singer, die für uns besonders ihrer theoretischen Schriften halber von Wichtigkeit sind, werden in ihrem Wirken gewürdigt, wie auch die Komponisten Breitengraser, Georg Forster, der Kantor Erasmus Rotenbucher, Herausgeber der zweistimmigen »Berg Kreyen« voll »fröhlicher Melodeyen und concordantzen«, und anderer Sammlungen. Wir erfahren Näheres über die hohe Blüte der Nürnberger Musikindustrie, die Tätigkeit der großen Musikdruckereien, der Instrumentenfabriken. Noch viele andere Einzelheiten schließen sich zusammen, um das Nürnberg des 16. Jahrhunderts als eines der wichtigsten musikalischen Zentren darzustellen.

Hat sich das erste Kapitel mit der Schilderung des Milieus befaßt, so stellt das zweite nun die Familie Haßler in dieses Milieu hinein, nämlich den Vater Isaak Haßler, Organisten am Spital und die Söhne Hans Leo, Kaspar, Jacob, die sich alle als Musiker hervorgetan haben. Sehr wichtig sind die Hinweise auf die Jugendeindrücke Hans Leo's in Nürnberg, weil sie die allgemein verbreitete Ansicht widerlegen, als sei Haßler alles Heil aus dem Aufenthalt in Venedig erblüht. Es wird dargelegt, daß der junge Haßler bei seiner Ankunft in Italien schon ein recht achtbarer Musiker war. Von besonderem Interesse sind neue Nachweise über Leonhard Lechner, den Schüler Lasso's, der als bedeutendste Persönlichkeit unter den Nürnberger Musikern wohl auch auf Haßler gewirkt hat. Die Musik der besten deutschen und niederländischen Meister wurde in Nürnberg mit Eifer gepflegt. Nicht nur in den Kirchen, auch in musikalischen Gesellschaften, in den Häusern der Patrizier wurde viel und gut musiziert. Von dem Treiben der Stadtpfeifer erfahren wir viele Einzelheiten, eine willkommene Bereicherung unserer Kenntnis vom Stande der Instrumentalmusik vor 1600. Daß Nürnberg auch auswärts als große Musikstadt galt, geht daraus hervor, daß viele tüchtige Meister aus anderen Städten ihre Kompositionen dem Nürnberger Rat übersandten. Clemens Stephan aus Eger, Alexander Uttenthal, Orlando di Lasso, Ivo di Vento und viele andere traten also in Beziehungen zu Nürnberg und wirkten durch ihre Kompositionen mehr oder weniger auf das musikalische Leben der Stadt ein.

Im dritten Kapitel wird zusammengestellt, was über Haßler's Aufenthalt in Venedig bekannt ist, und was, außer diesen spärlichen Mitteilungen, sich darüber eruieren läßt. Der ganze Abschnitt bietet in kurzen Zügen ein vorzügliches Bild des venetianischen Musiklebens um 1580. Wichtig sind darin die Hinweise auf die Tanzlieder der Gastoldi, Orazio Vecchi u. a., damals etwas ganz Neues, in Deutschland noch Unbekanntes. Hier sind italienische Vorbilder genannt, die auf Haßler merklich eingewirkt haben. Der

Wert des Kapitels liegt nicht zum mindesten darin, daß es zum ersten Male klarlegt, was denn nun eigentlich der Aufenthalt in Venedig für Haßler bedeutete. In den folgenden Kapiteln wird in ebenso eingehender Weise das Augsburger Musikleben behandelt. Hofheimer, Senfl, Gumpeltzheimer, Eccard, Jacob de Kerle, Aichinger, Amerbach, Haßler sind die bedeutendsten Meister, die in Augsburg wirkten. Über fast jeden einzelnen von ihnen macht Sandberger ziemlich eingehende Mitteilungen, die vieles neue enthalten. Der Mittelpunkt der Musikpflege in Augsburg lag bei den reichen Fuggers, die sich auch der Dienste Haßler's zu versichern wußten. Die Verdienste dieser Familie für die Musik finden denn auch einmal nähere Erörterung. Aus dem späteren Leben Haßler's sei hier auf sein Verhältnis zum Kaiser Rudolf hingewiesen, das, wie es scheint, in den früheren biographischen Abrissen immer mißverstanden worden ist. Noch in Riemann's neuestem Lexikon heißt es, daß Haßler »längere Jahre« am Hof Rudolf's in Prag lebte. Davon weiß Sandberger's aktenmäßige Darstellung nichts. Vielmehr ist nur die Rede von einigen Reisen Haßler's nach Prag, die noch nicht einmal alle mit künstlerischen Leistungen in Zusammenhang zu bringen sind. Es scheint vielmehr, als ob Haßler nach Prag reiste, um sein Gehalt, das seit Jahren fällig war, einzukassieren. Sein persönliches Erscheinen mochte vielleicht eher Wirkung haben, als Beschwerdeschriften. Man hat wohl früher Hans Leo mit seinem Bruder Jacob verwechselt, der tatsächlich einige Jahre in Prag als Organist am Hofe Rudolf's sich aufhielt. Ferner scheint es, daß Haßler vom Kaiser nicht nur als Komponist, sondern vielleicht ebenso sehr wegen seiner Geschicklichkeit im Herstellen mechanischer Spielwerke geschätzt wurde. Er muß sich in diesem Fache sogar einen großen Namen erworben haben. Nicht nur in den von Sandberger mitgeteilten Augsburger Aktenstücken ist mehrmals die Rede von Haßler's mechanischen Spielwerken. Haßler selbst erbat vom Kaiser Rudolf ein Patent, das ihn gegen Nachahmungen von seiten anderer Mechaniker gesetzlich schützte. Dieses interessante Aktenstück fand ich vor einiger Zeit zufällig an einer Stelle, wo man es kaum vermutet hätte. Die »Jahrbücher der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses«, Wien bringen in vielen Bänden einen Abdruck der Staatsarchive zu Wien und Innsbruck; darin sind zahlreiche Notizen über Musik und Musiker erhalten. Unter den Verordnungen des Jahres 1601 oder 1602 steht auch das genannte Patent für Haßler, das hier mitgeteilt sei.

(Nr. 1621.) s. Maerf. 1601. Prag.

Kaiser Rudolf II. verbietet auf Bitten des Hanns Leo Haßler, der ihm vorgestellt habe, daß er mit großen Kosten, Mühe und Arbeit »ein neues zuvor nie erhörtes orglwerk an tag gebracht und ins werk gerichtet, welchs nit allein wie andere pfeiffenwerk mit abwexlung unterschiedlicher register von ainem jeden organisten auf dem clavier kan gebraucht werden, sondern daß es auch für sich selbsten ohne ainichen rumor oder gereffel, darzu auch ohne berürung aines organisten oder anderer menschen solche ricercar, madrigal und canzonete nicht anderst, als wenn es durch ainen organisten mit handen berürt wurde, machen und schlagen kann« allen Untertanen des Reiches . . . dies Orgelwerk nachzuahmen . . .

Von Musikern, die Haßler nahe standen, ist besonders **Melchior Franck** eingehend behandelt. Sandberger stellt es als wahrscheinlich hin, daß Franck ein Schüler Haßler's war.

Auch viele bisher unbekannte Einzelheiten über Haßler's Aufenthalt in Ulm, seine Heirat mit Cordula Clauß aus Ulm, seine Wirksamkeit in Dres-

den während der letzten Jahre seines Lebens (nach seinen Dispositionen wurde u. a. auch eine große Orgel für eine Kapelle im Schloß gebaut) werden mitgeteilt. Schließlich gibt Sandberger noch einen, wennschon kurz gefaßten Überblick über die Hauptwerke Haßler's, aus dem ersichtlich wird, wie die Werke sich in den Lebensgang des Meisters einfügen, wann und wo, aus welchem Anlaß sie entstanden sind, was sie in der Geschichte der deutschen Musik bedeuten. Alles zusammen genommen ist also Sandberger's Arbeit angefüllt mit einer Menge neuer Einzelheiten, reich an neuen Gesichtspunkten über das musikalische Leben dieser Zeit überhaupt. Sie gehört zu den wertvollsten biographischen Arbeiten der letzten Jahre.

Unsere Kenntnis der Werke Haßler's wird ungemein bereichert durch den zweiten Teil der Publikation, den Neudruck der italienischen *canzonette* von 1590 und der »Neuen teutschen Gesang« von 1596, eingeleitet und herausgegeben von Rudolf Schwartz. Die Einleitung des Herausgebers ist ein wertvoller Beitrag zur Geschichte der liedartigen Tonwerke, der als Fortsetzung von Schwartz' früheren Arbeiten in der Vierteljahrsschrift (Bd. II und IX) über die Frottola und die italienische Stilbeeinflussung Haßler's anzusehen ist. Auch den Texten ist nachgespürt worden; in vielen Fällen gelang es Schwartz, die Herkunft der Texte festzustellen. Die Haßler'schen 24 canzonette sind besonders interessant, als das erste Werk, das der junge Meister veröffentlichte. Es sind zumeist kleine Stückchen zu vier Stimmen. Manche davon sind in der Schreibart von Madrigalen nur schwer zu unterscheiden, die meisten jedoch weisen die liedartige Melodie auf, den vorwiegend homophonen Satz. Die Klangwirkung ist eine prachtvolle, wie ich durch praktische Versuche feststellen konnte. Es verlohnt sich für den Musiker der Mühe, den Ursachen dieses vollen, satten Klanges nachzuspüren, der von nur vier Stimmen durch die Art des Satzes erreicht wird. An vielen Stellen meint man einen sechsstimmigen Satz zu hören. Diesen üppigen Klang hätte Haßler wohl kaum erworben ohne den Aufenthalt in Venedig. Man halte neben diese vierstimmigen *canzonette* etwa ein vierstimmiges deutsches Lied aus der besten Zeit, etwa von Finck oder Senfl, um den großen Unterschied in der Klangwirkung zu empfinden. Wieviel herber, eckiger klingt alles bei den älteren Meistern gegenüber dem weichen Wohllaut, der runden Fülle bei Haßler.

Dies fällt vielleicht noch mehr auf, wenn man ältere deutsche Lieder vergleicht mit den »neuen Teutschen Gesang« von Haßler, weil hier der italienische Text fortfällt, der immerhin merklichen Einfluß auf den Klang in Richtung einer günstigen Tonbildung ausübt. 24 Lieder zu vier, fünf, sechs und acht Stimmen bilden den Inhalt dieser Sammlung. An künstlerischem Wert ist sie kaum geringer als Haßler's schon bekanntes »Lustgärtlein«, das heißt, sie gehört zu dem allerbesten, dessen sich die deutsche Liederliteratur überhaupt rühmen darf. In beiden Sammlungen herrscht auch im wesentlichen der gleiche Ton, sie gehören eng zusammen. Möge diese kostbare Gabe von den Gesangsvereinigungen genügend gewürdigt werden. Eine Anzahl der Lieder, wie auch der *canzonette* ist im Anhang von Schwartz für den Vortrag eingerichtet worden. Ich finde diese Bearbeitung im wesentlichen recht gut. Besondere Anerkennung verdient, daß der Herausgeber mit der unsinnigen, nichtsdestoweniger allgemein üblichen Art gebrochen hat, in der man bisher immer alte Vokalwerke aufzuzeichnen pflegte. Die den musikalischen Sinn entstellende Einteilung in ganz regel-

mäßig durchgehende Takte ist hier aufgegeben. Dennoch scheint es mir, daß Schwartz hierbei noch nicht radikal genug vorgegangen ist. Er scheut sich zwar nicht davor, wo es notwendig ist, immerfort die Taktvorzeichnungen zu wechseln, geht jedoch nicht so weit, nun auch, wie es an manchen Stellen notwendig wäre, jede Stimme, unbekümmert um die anderen, in dem Takt zu schreiben, der ihr gemäß der musikalischen Struktur zukommt. Mit anderen Worten: es singen (für das Ohr) nicht immer alle Stimmen zugleich in demselben Takte, und dies dem weniger Kundigen klar zu machen, ist hier nicht ganz gelungen, weil hier noch immer allen Stimmen zugleich der betonte Taktteil zugewiesen wird, während der musikalische Sinn manchmal verlangt, daß betonter Taktteil in der einen mit unbetontem in der anderen Stimme zusammentrifft. Durch Akzentzeichen wird zwar versucht, falsche Auffassung zu verhindern. Ich weiß jedoch aus Erfahrung, daß die Akzentzeichen allein noch immer nicht deutlich genug sind. Mit den Transpositionen bin ich nicht in allen Fällen einverstanden. Von Solisten vorgetragen, würden manche Stücke, noch einen halben oder ganzen Ton höher gesungen, besser wirken. Dagegen finde ich die Vortragsbezeichnung sehr wirksam; sie geht ins einzelne und überläßt nichts der Willkür und dem Unverstand der Sänger. Die *canzonette* sind zumeist Strophenlieder mit vier Strophen. Sehr störend für den praktischen Gebrauch ist es nun, daß einer jeden der vier Stimmen der Text einer anderen Strophe untergelegt ist, anstatt daß alle Stimmen den gleichen Text haben, oder etwa zwei Strophen allen Stimmen untergelegt sind, die übrigen zwei am Ende abgedruckt stehen. Es kommen ja für den Vortrag doch nicht alle vier Strophen in Betracht; man ist gezwungen zu kürzen, will man nicht durch viermalige Wiederholung langweilen.

Berlin. **Hugo Leichtentritt.**

Bericht über den dritten musikpädagogischen Kongreß.

Der dritte musikpädagogische Kongreß wurde in Berlin am 9. April durch Herrn Prof. Xaver Scharwenka eröffnet. Er dankte für die ungeheure Teilnahme, für die praktische Unterstützung der Behörden und begrüßte sodann die Vertreter des Kultus-Ministeriums und der Stadt Berlin sowie die der einzelnen Städte. In längerer, äußerst interessanter Rede sprach Herr Bürgermeister Dr. Reike. Die Interessen der Stadt, so führte er aus, berühren sich mit denen des Kongresses hauptsächlich in der Reform des Schulgesanges, und die Stadt wird dem Kongreß Dank wissen, wenn er ihr hierin zu Hilfe kommt. Hierauf schritt man zur Tagesordnung.

Frl. Anna Morsch (Schriftführerin des Verbandes) gab einen Bericht über die Arbeiten des Vorstandes. Sie berichtete, daß sich infolge der Beratungen des zweiten musikpädagogischen Kongresses eine »Kommission zur wissenschaftlichen Erforschung der Stimmhygiene« und eine »Vereinigung zur Förderung des Volksgesanges« konstituiert habe. Es folgte nun ein Bericht über die Tätigkeit der Kunstgesangs-Kommission von Frl. Cornelie van Zanten-Berlin. Die Kommission besteht aus Theoretikern und Praktikern. Ein dreijähriger Lehrplan für Kunstgesang, den die Kommission ausarbeiten wollte, steht noch nicht definitiv fest. Ferner soll eine internationale Sammlung gesangspädagogischer Ausdrücke mit Definitionen ausgearbeitet werden. — Herr Dr. Katzenstein-Berlin sprach von einer experimentellen Untersuchung über Brust- und Falsettstimme. Nach einem kurzen historischen Überblick über die Ergebnisse der medizinischen Forschung seit Erfindung des Kehlkopf-

spiegels berichtete er von seinen Untersuchungen an lebenden Tieren, nach denen es feststeht, daß nur durch Reizung der Kehlkopfnerven ein Ton entstehen kann, ohne Nervenreizung hört man nur ein dumpfes Geräusch. Werden beide Kehlkopfnerven gereizt, entsteht ein schöner Ton, wie *ä*, bei Steigerung des Druckes wird der Ton stärker oder auch eine Quint höher; ferner stellte er fest, daß nur durch Reizung der Spannmuskeln ohne den andern Stimmapparat der Falsettton entsteht. Zum Schluß riet er, die Falsettstimme daher möglichst tief anzufangen, und warnte vor dem Hinauftreiben der Bruststimme. Nach ihm sprach Herr Dr. Hermann Gutzmann-Berlin über die Bedeutung der Atmung bei den Fehlern der Stimme und Sprache. Er zeigte zunächst an Apparaten, daß die modernen physiologischen Untersuchungsmethoden eine zuverlässige Darstellung der Atembewegungen, ihres zeitlichen und örtlichen Ablaufes beim Reden und Singen gestatten. Fast alle Störungen der Gesangs- und Sprachstimme sind Störungen der Atmung. Die Beseitigung der Atmungsstörungen ist die unbedingte Voraussetzung für die Beseitigung der Stimm- und Sprachfehler. Geräuschloses Einatmen gleichzeitig durch Mund und Nase oder nur durch den Mund ist die Hauptbedingung für eine gute Stimmbildung. Geräuschvolle Atmung ist als höchst schädlich zu verdammen.

Herr Prof. Jaques-Dalcroze (Genf) sprach über die »Erziehung zum Rhythmus«. Er ging von dem Satze aus: Rhythmus ist Bewegung. Es ist nötig, daß nicht nur einzelne Glieder rhythmisch geübt werden, sondern der ganze Körper soll an den rhythmischen Bewegungsübungen teil haben. Der Mensch soll dazu erzogen werden, in allen seinen bewußten Muskeln den Rhythmus zu fühlen. Hierzu ist gymnastische Schulung Vorbedingung. Ferner soll das Bewußtsein rhythmischer Vorstellung gestärkt werden. »Vervollkommnung der Bewegungen in den Proportionen des Raumes und der Zeit ist das Ziel, auf das gesteuert werden muß.« Nach Mitteilungen, die der Redner als Leiter der Genfer Anstalt für rhythmischen Unterricht machte, sind die gemachten Resultate überraschend und durchaus nachahmungswert. — Frl. Dr. Olga Stieglitz sprach dann über »Literatur als Zweig der Musikwissenschaft«. Sie betonte vor allem, daß der Musiker für seine Ausbildung sich eine gründliche Kenntnis der Literatur aneignen solle, ohne sie sei selbständige Auffassung eines Kunstwerkes unmöglich.

In der Nachmittags-Sitzung der Konservatoriums- und Seminarlehrer und -lehrerinnen wurden die vom Verbande aufgestellten Diplome und Zeugnisse dem Kongreß vorgelegt. Die Zeugnisformulare wurden nach kurzer Diskussion en bloc angenommen.

In Sondersitzungen wurde noch über die Funktionen der Prüfungskommissare und über Minimalhonorarsatz und Verträge referiert. Besonders interessant war die gleichzeitig tagende Sitzung der Schulgesanglehrer und -lehrerinnen. Herr Professor Cebrian brachte eine Petition an das Kultus-Ministerium ein, über die beraten wurde. In der Petition wurde gefordert, daß die Gesanglehrer höherer Lehranstalten eine größere, allgemeine wissenschaftliche Bildung besitzen, daß sie nur nach erfolgreicher Staatsprüfung angestellt und Vorbereitungskurse für sie eingerichtet werden sollen. Die wöchentliche Stundenzahl soll nach Bedarf vermehrt werden, ein einheitlicher Lehrplan für alle höheren Schulen unter Heranziehung von bewährten Kräften ausgearbeitet und eingeführt werden. Für die Gesanglehrer an Volksschulen wurde gefordert: bessere gesangliche Ausbildnng, Fortbildungskurse im Gesang auch für schon im Amte stehende Lehrer, ein Gesang-Fachlehrer für alle Klassen der Schule und ein einheitlicher Lehrplan. Ferner wurde für Lehrer an staatlichen und städtischen Schulen eine feste und pensionsberechtigte Stellung verlangt. Die Beratung über diese Forderungen dauerte ziemlich lange, schließlich wurde die Petition einstimmig angenommen und abgesandt. Der Vertreter des Kultus-Ministeriums nahm des öfteren Gelegenheit, von der den Gesanglehrern günstigen Stimmung in Regierungskreisen zu berichten Erwähnt sei noch, daß die in der Petition vorgesehene Einführung von Gesangs-Inspektoren allgemein abgelehnt und deshalb gestrichen wurde.

Der zweite Verhandlungstag des Kongresses begann mit dem Vortrag des Herrn Wilh. Tappert-Berlin über »Unsere Notenschrift, ihre Entstehung und ihre Vor-

züge«. Er sprach über Buchstabennotation, Neumen, Choralnoten, Mensuralnotation, Solmisationssystem usw., ohne irgend etwas wesentlich Neues zu bringen. Seine Rede schloß mit der Forderung, bei jeglicher Art von Musikunterricht das Notenschreiben obligatorisch zu machen, denn nur so werde der Schüler in den Bau eines Tonstücks eingeführt. Herr Ludwig Riemann-Essen sprach über die »Wiedereinführung der Tonbezeichnung „*B*“ anstatt „*H*“«. Die Beibehaltung des »*H*«, so führte er aus, beruht auf der Gleichgültigkeit bez. Unkenntnis der Deutschen in bezug auf Wert und Geschichte ihrer Tonwerke und Tonbezeichnungen (bis zur 2. Hälfte des 19. Jahrh.). Die anderen zivilisierten Völker haben die alte Tonbezeichnung ganz oder teilweise beibehalten. Die Ableitungen des »*B*« sollen heißen: *bes*, *beses*, *bis* und *bisis*. Eine Abstimmung über diesen Antrag konnte nicht erzielt werden, da der Vorstand des Verbandes sich erst mit der Angelegenheit näher befassen will, bevor er die nötigen Schritte einleitet. — »Über die Musik in ihrer kulturellen Bedeutung in der Vergangenheit« lautete der folgende Vortrag des Herrn Dr. Karl Storck-Berlin. Er ging von der Bedeutung der Musik für unser seelisches und geistiges Leben aus. Sie weckt in uns sinnliche und seelische Empfindungen. Bei den Naturvölkern war die Musik eine sinnlich wirkende Kunst, im Orient wie in Griechenland. Redner erinnerte an die Mysterien und an die Gestaltung des Allkunstwerks in Griechenland, wo die Musik nur als ein sinnliches Ausdrucksmittel der Poesie galt. Mit der Verbreitung des Christentums trat schon eine Betonung des Seelischen und Individuellen durch den Gemeindegesang ein, die aber bald durch die Einführung von Chorsängern eingeschränkt wurde. Die Kirche als stärkste und ausgebildetste Allgemeinheit ließ das Individuum nur als Teil des Ganzen erscheinen. Mit der Entwicklung der Vielstimmigkeit wird die Musik eine rein sinnliche Kunst, die Bedeutung des Wortes ordnet sich ganz unter. In der Zeit des Humanismus tritt eine höhere Bedeutung des Individuellen und Formalen ein, Palestrina beweist, daß auch diese musikalischen Formen mit seelischem Leben erfüllt werden können. (Lassus und andere wurden nicht erwähnt!!) — Mozart lehrt die Instrumente singen, er gibt ihnen »den sehnsuchtsvollen Atem der Menschen« (Wagner). Ihm ist die »sinnliche Schönheit« das Endziel der Kunst. Ganz anders Beethoven. Bei ihm tritt die vollkommene Herrschaft des Seelischen ein, »das Sinnliche tritt in den Dienst des Seelischen, es ist der Ausdruck des Seelischen«, er empfindet die Äußerungsmittel der Musik als Hemmnis, seine Ansprüche an die Instrumente haben ihren letzten Grund im Ausdruck des Seelischen. (Eine solche Rubrizierung der Musik und ihrer Geschichte scheint mir nicht aus dem Herzen eines Musikers gesprochen!) Redner schloß mit den Worten: »Vereinigen wir uns, dem Volk die seelische Macht der Musik zu erhalten!« — Herr Prof. Dr. Max Dessoir-Berlin sprach über die »kulturelle Bedeutung der Musik in der Gegenwart«. Musik ist deshalb ein Bestandteil der Kultur, weil sie sich entwickelt, d. h. entwicklungsfähig ist. Sie hat Anteil an der Kultur, weil sie die Erfüllung eines Bedürfnisses bringt. Aufgabe des Musikers soll es sein, aus dem Talent heraus einen Anteil an der Kultur zu erreichen, diese Ausprägung des Wesens scheint das Kulturideal des Musikers zu sein. In der anschließenden Diskussion sprach Herr Dir. Kaden-Dresden. Es sei nicht nur das Charakteristische in der Kunst zu erstreben, sondern auch das Schöne, der Wohllaut. Zum Schluß sprach Herr Julius Fuchs-New-York über die »pädagogische Verwendung der Tonwerke«. Er rügte vor allem, unreifen Kindern Werke wie die »Pathétique« in die Hand zu geben, und warnte vor dem virtuosen Zermalmen unserer Klassiker.

In der Nachmittagssitzung fand eine Beratung über soziale Fragen statt. Herr Musikdirektor C. Mengewein-Berlin referierte über »das Proletariat im Musiklehrerstand«, den »Mißbrauch des Wortes Konservatorium«, »Unterbietung der Honorarsätze«, »unwürdige Reklame« usw. Es soll nur in solchen Instituten Unterricht erteilt werden, die von der vorgesetzten Behörde einen Erlaubnisschein haben. Seine Ausführungen riefen eine starke Debatte hervor. Unter anderem führte Prof. Schulze aus, daß eine staatliche Bestätigung der Befähigung nicht gut möglich sei. Herr Krause-Charlottenburg hielt die Forderung für unberechtigt, da sie den sozialen Verhältnissen widerspreche. Der Referent wies darauf hin, daß die Musiker nur einen ange-

sehenen Stand, und damit ein Standesbewußtsein haben wollen. Die Sitzung wurde geschlossen, ohne daß ein positives Resultat gezeitigt wurde.

Der dritte Verhandlungstag beschäftigte sich mit der Reform auf dem Gebiete des Schulgesanges. Herr Domsänger Georg Rolle-Berlin erstattete zunächst einen Bericht über die bisherigen Erfolge des Reformgedankens. Eine »Vereinigung zur Förderung des Unterrichts in den Volksschulen« hat sich gebildet, in der fachmännische Vorträge gehalten werden, ferner ist ein »Kursus zur Fortbildung der Lehrer« abgehalten worden. Redner tritt für die Einführung von Gesangs-Inspektoren unter lebhaftem Widerspruch der Versammlung ein. Weiter wünscht er, daß die Ärzte eine Erschwerung der Gesangs-Dispensation ermöglichen sollen. Große Bedenken äußerte er über die neu eingerichteten Jugendkonzerte. Das Kind gehört nicht in den Konzertsaal, man gibt ihm dadurch das Recht zur Kritik der Kunstleistung, außerdem imponiert dem Kinde im Konzertsaal nur die Äußerlichkeit. Man sehe von Einzelvorträgen ab und richte wie in Hamburg Chorvorführungen ein, oder man gestalte die Konzerte zu Volkskonzerten um. Nach einem Referat über die Reform des Schulgesangs in Mädchenschulen trat man in die Diskussion ein. Herr Schulinspektor H. Fricke-Hamburg wies darauf hin, daß in Hamburg die Schüler noch drei Jahre nach Entlassung aus der Schule an den Jugend-Konzerten teilnehmen dürfen, wodurch die Verbindung mit der Schule aufrecht erhalten und das Bedürfnis nach guter klassischer Musik befriedigt würde. Ferner stellte er fünf Thesen auf, unter denen die wichtigste ist: Aus dem Schulgesang ist alles Unkünstlerische zu entfernen. Unkünstlerisch sind alle Textunterlegungen und Veränderungen der Texte und Melodien. Er führte viele Beispiele hierfür an. Statt »Er warf sein Netz wohl über den Strauch, da sprang ein schwarzbraunes Mädel heraus!« heißt es: »da sprang ein munteres Hirschlein heraus!« »Was mag der Traum bedeuten, mein Liebchen bist du tot?« ist verballhornt in: »Was soll das Laub bedeuten, das fahle Sommerlaub?« usw. — Weiter wünschte der Redner, daß die Jugend in den Schatz unserer Lied-Literatur eingeführt und das einstimmige Lied mit Klavierbegleitung in der Schule gepflegt würde. Herr Oberlehrer Paul will, daß beim Unterricht dem Tasteninstrument der Vorzug vor der Geige gegeben werde. Herr Liebcher-Dresden berichtet, daß in Dresden in den Aulen der Schulen Hausmusik-Vorträge für die Kinder von seiten der Behörden eingerichtet worden sind. Nach der Diskussion fanden noch Spezialvorträge über Lehrmittel mit Vorführung von Lehrproben durch die Herren Franz Leber-Greiz, Rektor Gusinde-Berlin, Rektor Prinz-Schöneberg, Emil Thum-St. Johannisthal und Rektor Halama-Berlin statt. Besonderen Beifall fand die Vorführung der »Gusinde'schen Singemaschine«, eine Art von Wandernote. Auch das »Lebersche Wand- und Tischharmonium«, ein Apparat mit klingenden Noten zur Förderung des bewußten Singens, fand Anerkennung. Der Kongreß schloß mit einer Vorführung von Neuerungen auf dem Gebiete automatischer Reproduktionen. Das Hauptergebnis des Kongresses scheint ohne Zweifel die aussichtsvolle Bewegung der Schulgesang-Reformer zu sein.

Berlin. **Georg Schünemann.**

Musikberichte.

Berlin. Oper. Im Königl. Opernhause fanden außer einer Reihe von Gastspielen (darunter dem sehr bemerkenswerten des Kopenhagener Tenors Herold, eines vortrefflichen Darstellers und Sängers) und Jubiläumsvorstellungen (200. der »Meistersinger« seit 1870 am 5. März, 500. des »Lohengrin« seit 1859 am 23. März) zwei Neueinstudierungen statt. Gluck's »Orpheus und Eurydike« (für welche Rollen wir in Frau Götze und Frl. Destinn ausgezeichnete Kräfte haben) wird jetzt in einer Reihe geradezu glänzender, wenn auch nicht gerade in einheitlichem Stile gehaltener Bilder gegeben. Am gelungensten ist die Totenfeier und die Darstellung der Gefilde der Seligen. Nicht billigen kann ich, daß die Wanderung des Paares aus der Unterwelt mit Hilfe einer Wandeldekoration vorgeführt wird; die so wie so etwas gedehnte

Handlung wird nur unnötig noch mehr in die Länge gezogen; die Verlängerung der Musik hat Dr. Muck auf Gluck'scher Vorlage vorgenommen. — Recht erfreulich war die Wiederaufnahme von Max Schillings' hier zuerst am 17. Sept. 1902 gegebener heiterer Oper »Der Pfeifertag«, die trotz des nicht sehr gelungenen Librettos entschieden zu den besten Bühnenwerken der nachwagnerianischen Zeit gehört. Schillings wandelt durchaus eigene Bahnen, mag er auch viel den »Meistersingern« verdanken. Das Dramatische liegt ihm weit besser als das Heitere, wenn ihm auch die Zeichnung der komischen Figur des Unterpfeiferkönigs recht gelungen ist. Vortrefflich sind die drei großen Ensembles an den Aktschlüssen, das des dritten Aktes ist freilich zu lang geraten. Auch die Lieder und Gesänge, sowie die Quartette sind voller Leben und Charakteristik. Die schönsten feinsinnigen Einfälle hat der Komponist, der freilich viel zu dick instrumentiert, dem Orchester anvertraut. Die Aufführung war von Dr. Rich. Strauß aufs liebevollste vorbereitet worden. Die Regie hatte aber die Pfeifer des 15. Jahrhunderts mit einem Glanze umgeben, der bei den Bohemiens der damaligen Zeit durchaus unangebracht ist.

In der Komischen Oper ist erfreulicherweise Hugo Wolf's »Corregidor« noch nicht vom Repertoir verschwunden, ist, da dieses vorerst noch klein ist, Offenbach's »Hoffmanns Erzählungen« bereits zum 100. Mal gegeben worden. Eine Aufführung von Mozart's »Figaros Hochzeit« bot in szenischer Hinsicht dank der Bemühungen der Herren Morris und Karl Walser vorwiegend Gutes, doch fehlten die Mozartsänger, vor allem ist Kapellmeister Cassirer kein Mozartdirigent. In der laufenden Spielzeit werden bei weitem nicht alle die versprochenen Neuheiten noch in Szene gehen.

Das Theater des Westens hat Kirchner's »Herrn der Hann« nach zwei Aufführungen fallen lassen, gibt noch oft Eysler's Operette »Die Schützenliesel« und hat in Wolf-Ferrari's musikalischem Lustspiel »Die vier Grobiane« ein neues Zugstück erhalten. In Gegenwart des Komponisten ist dieses Werk hier am 21. März (zwei Tage nach der Uraufführung in München) in vortrefflicher Weise (Lina Doninger, Josefine Grünwald) aufgeführt worden. Ich stelle es über die »Neugierigen Frauen«, mit denen es viel Ähnlichkeit, vor allem auch die ungemein dürftige Handlung (wieder nach Goldoni) gemeinsam hat. Die Musik ist durchaus natürlich und sehr ins Ohr fallend, mitunter etwas operettenhaft, reizvoll instrumentiert, die einzelnen Personen sind zudem im Orchester recht glücklich charakterisiert, der Humor kommt vollkommen zu seinem Recht. Eine ungemeine Fülle von Melodien spendet der Komponist aus Eigenem, verschmäht es aber nicht, Einzelnes von Nicolai, Mascagni u. a. zu borgen, Boccherini und auch Lortzing zu kopieren. Das Werk ist reich an zündenden Nummern, aber auch an recht schwierigen Ensemblesätzen; es dürfte unstreitig sich alle Bühnen erobern und sich auch lange auf dem Repertoir halten.

Wilh. Altmann.

Dresden. Aus der Fülle der zum 150. Geburtstage Mozart's veranstalteten Aufführungen können und sollen nur die wichtigsten hervorgehoben werden, da sonst die Geduld der Leser in unerlaubter Weise auf die Probe gestellt werden müßte. Auch werden sich größtenteils die Berichte gleichen wie die Eier untereinander. Dresden hat in den letzten Jahren zu den vielen Epitheta, mit denen es in künstlerischen Beziehungen geschmückt worden ist, noch das einer Mozart-Stadt erhalten. Es hat seit zehn Jahren einen Mozart-Verein und wird in Bälde ein Mozart-Denkmal erhalten, zu dem die Kosten bald zusammengebracht sein werden. Es besitzt aber noch etwas Mozartisches, um das es viele Städte beneiden können; denn in seinen Mauern lebt und wirkt der Mozart-Dirigent, der sich unter allen heutigen Dirigenten trotz der pflichtmäßigen Beschäftigung mit ganz anderen Mitteln noch die größte Reinheit des Stiles in der Leitung Mozartischer Werke bewahrt hat: Ernst von Schuch, der dieses Mal in der Oper nicht ein einziges Mal den Taktstock ergriffen hat. Doch kann man in musikalischer Hinsicht immer seinen Einfluß merken, da er den Mitwirkenden auf der Bühne und dem Orchester in jahrelanger Schulung eine zuverlässige Ausführung der Mozartischen Forderungen übermittelt hat. Ich kann in die allgemein verbreiteten Klagen über die Unzulänglichkeit der Befähigung der lebenden Künstler in bezug auf die gesanglichen Schwierigkeiten, die Mozart in seinen Werken angehäuft

hat, nicht einstimmen und vermute, daß im Durchschnitt heute noch genau so viele Sänger, die »Mozart singen können«, vorhanden sind wie zu seiner Zeit. Nur werden folgende Punkte übersehen: erstens hat Mozart viele Dinge im Hinblick auf die besondere Veranlagung einzelner Künstler in seiner Umgebung niedergeschrieben, und diese Dinge werden zu allen Zeiten immer wieder nur von einzelnen Künstlern mit der gleichen Veranlagung überwunden werden können; zweitens wird die »Zauberflöte« an deutschen Theatern gesanglich durchgehends befriedigend aufgeführt, weil sie — deutsche Worte enthält und mit besonderer Berücksichtigung der deutschen Sprache geschaffen worden ist. Die paar hohen Sprünge in der Rolle der »Königin der Nacht« fallen in die erste Kategorie. Der »Don Juan« und »Figaro's Hochzeit« sind aber italienisch komponiert und auch zuerst so aufgeführt worden. Da klingt dann Vieles ganz anders und ist auch viel leichter zu singen. Nun kommen die mangelhaften deutschen Übersetzungen, und unsern armen deutschen Sängern wird zugemutet, in ihrer viel schwierigeren Sprache alles ebenso leicht zu überwinden, wie ihre italienischen Kollegen dies können, denen die Sache außerdem von Haus aus schon sehr leicht gemacht worden ist. Es gibt sogar viele deutsche Sänger, die sofort der Sache näher kommen, sobald sie sich auch des italienischen Textes bedienen können, und es gibt sehr wenige, vielleicht gar keine italienischen Sänger, die das, was sie mit Hilfe ihrer Sprache meisterhaft zu vollbringen imstande sind, auch nur annähernd genügend bei Anwendung der deutschen fertig bringen werden. Der große d'Andrade sang das »Ständchen« im »Don Juan« wundervoll, wenn er es italienisch sang, und genau so fehlerhaft oder noch fehlerhafter wie seine deutschen Kollegen, wenn er es deutsch wiederholte. Warum haben denn die deutschen Kunstrichter, die so streng mit ihren Landsleuten verfahren, damals kein Wort des Tadels hierüber fallen lassen, wobei sie doch immer in den Grenzen der Höflichkeit dem Gast gegenüber hätten bleiben können? Weil sie es — nicht hörten oder nicht — hören wollten! Wir guten Deutschen sind noch immer recht engherzig: alles, was aus dem Auslande kommt, wird maßlos bewundert, angestaunt und gepriesen; alles, was dagegen im Vaterlande selbst geleistet wird, kann sich nur dann einiger Anerkennung erfreuen, wenn es — in den Kram paßt!

Drittens möchte ich noch darauf hinweisen, daß die Sänger des 18. Jahrhunderts nur einen Stil zu überwältigen hatten. Heute werden von ihnen in buntem Durcheinander drei und noch mehr Stile verlangt: der italienische, der der französischen Großen Oper und der deutsche, wie er in den Wagner'schen Werken offenbart worden ist. Man zwänge einmal die großen ausländischen Sänger in die Zwangsjacke des Repertoires oder Spielplans eines deutschen Theaters, dann wird sich zeigen, wie bald es mit dem Nimbus der wunderbaren Gesangskunst vorbei sein wird. Ich wollte jedoch gar nicht so viel über Gesang ausholen, sondern auf eine wirkliche Unterlassungssünde in den Aufführungen der Mozart'schen Werke aufmerksam machen, und dieser müssen sich alle Theater in dem szenischen und darstellerischen Teile schuldig bekennen. Man redet zwar von Mozart als einem Dramatiker; läßt man ihm aber in dieser Eigenschaft auch Gerechtigkeit widerfahren? In dem entscheidenden Momente richtet sich das Augenmerk der Sänger nur auf den gesanglichen Teil, und der Gedanke, daß sie verpflichtet sind, eine Rolle darzustellen, taucht bei ihnen nicht auf oder wird zurückgedrängt. Die Schuld trifft nicht sie allein, sondern die verantwortlichen Leiter der Oper, besonders die Regisseure. Als Richard Wagner beabsichtigte, auch die Mozart'schen Meisterwerke auf der Bühne seines Bayreuther Festspielhauses zur Aufführung zu bringen, dachte er allerdings auch an eine befriedigende Wiedergabe der musikalischen Erfordernisse, aber noch in höherem Grade an die Errettung jener Werke aus der geistlosen Schablone der Darstellung. Hätte er ein Vorbild für eine dramatische Lösung der von Mozart gestellten Aufgaben hinterlassen können, oder würde man sich Mühe geben, um hier eine Verbesserung zu ermöglichen, so daß das Publikum ein vollkommenes Schauspiel im »Don Juan« oder in einem seiner Geschwister zu sehen bekäme, so würden die vorkommenden Schwächen in der Ausführung des gesanglichen Teiles gar nicht auffallen, da sie auch den Gesamteindruck nicht zu stören vermöchten. Nach dieser Erörterung erwähne ich nur noch,

daß das Königl. Theater »die Entführung«, »Figaro's Hochzeit«, »Don Juan« und die »Zauberflöte« als Festvorstellungen gegeben hat.

Als eine durchaus würdige Feier muß die Aufführung des Tonkünstler-Vereins angesehen werden, die von Herrn von Schuch geleitet wurde. Es ist nicht zu verwundern, daß im Verein mit ihm die Königliche Kapelle die Ouvertüre zu »Figaro's Hochzeit« und das viersätzige *Divertimento* in *D-dur* für Streichorchester, Oboe und zwei Hörner ganz entzückend zur Geltung brachte. Als eine Besonderheit muß der Vortrag bezeichnet werden, den Frau Erika Wedekind der einen der beiden für die Oper »*Il curioso indiscreto*« von Anfossi komponierten Arien zuteil werden ließ. Sie gab dann noch eine ebenfalls selten oder nie zu hörende Arietta »*Un moto di gioja mi vento*« zu, die für die Susanna im »Figaro« komponiert, aber dem Werke von seinem Autor nicht einverleibt worden ist. Außerdem kam in dieser wirklich festlichen Veranstaltung noch das Streichquintett in *G-moll* zu Gehör.

Im Mozart-Verein, der zugleich das Fest seines zehnjährigen Bestehens feierte, sang Frau Schmitt-Csányi, die Witwe des Vereinsgründers Aloys Schmitt, die andere jener beiden Anfossi-Arien. Als Hauptnummer erklang die *Es-dur*-Symphonie, während die beiden anderen Sinfonien in *G-moll* und *C-dur* (mit der Fuge) in dem Konzert der Königlichen Kapelle im Opernhause gespielt wurden. Hier wurde auch die »Concertante Sinfonie« für Violine (Herr Petri) und Viola (Herr Spitzner) vorgetragen.

Im »Berliner Tagblatt« ist von Friedrich Kerst festgestellt worden, daß in Augsburg noch Nachkommen von einem Verwandten Mozart's leben. Sie stammen von Ignaz Mozart, dem Oheim des Komponisten, und sollen in dürftigen Verhältnissen leben. Das klingt nicht gut! Warum hat man ihnen kein Fest bereitet? Wem es im innersten Gemüte darum zu tun gewesen ist, das Andenken an den großen Mozart, das auch ohne Feste lebendig geblieben ist, ernstlich zu feiern, der hätte doch zunächst daran denken und dahin wirken sollen, die letzten Nachkommen aus der Familie des Meisters vor Not und Sorge zu schützen, zumal es — sieben unmündige Kinder sind, die sich selbst nicht helfen können!

Unter den Virtuosen dieses Winters hat Friedrich Kreißler mit dem vorzüglichen Vortrage des Beethoven'schen Violin-Konzertes im 5. Sinfonie-Konzert der Königl. Kapelle einen so außerordentlichen Erfolg errungen, daß er sofort eingeladen wurde, es im Aschermittwoch-Konzert zum Besten des Witwen- und Waisen-Fonds der genannten Kapelle zu wiederholen, was er mit gleichem Erfolge getan hat.

Es haben in diesem Winter nicht so viele Einzelkonzerte der herumreisenden Virtuosen stattgefunden, da sie keine Lust mehr zu haben scheinen, nur für den Vorteil des Konzert-Arrangeurs zu arbeiten. Ihr Fernbleiben kann im Interesse der Kunst und der — Gesundung der Nerven eines Berichterstatters nur freudig begrüßt werden. Nur Ludwig Wüllner macht noch immer volle Häuser, ein Zeichen, daß das Wohlgefallen am Unnatürlichen immer noch in gewissen Kreisen vorhanden ist.

E. Reuß.

Leipzig. Über die hiesige Musiksaison ist noch mancherlei zu berichten, so einmal über die Konzerte des Riedel- und Bachvereins. Der erste Verein hat ein großes Jahr hinter sich: Händel's Messias, Mozart's Messe in *c moll* und Liszt's Graner Messe nebst dem 13. Psalm. Die Namen der drei Meister sprechen allein schon ein bestimmtes Programm aus, gegen das man sich nicht verschließen kann. Mozart hat schon durch sein genaues Studium Händel's, ferner durch seine stark italienische Schulung, auch durch seelische Veranlagung manches mit Händel gemein, Listz's Stil weist aber in manchen Zügen stark auf Händel hin, und in seinen wahrhaft bedeutenden Werken erzielt Liszt Wirkungen auf eine Art, die in der Händel'schen Kunst Gegenbeispiele findet. Daß die drei Meister durch ihre Kunstentwicklung etwas Internationales haben, darf bei dieser Charakterisierung nicht unerwähnt bleiben. Den Gemeinsamkeiten der drei Meister in ausführlicher Weise nachzuspüren, wäre eine nicht unverdienstliche Aufgabe. Den »Messias« gab der Riedelverein selbstverständlich in der Chrysander'schen Bearbeitung. Trotzdem dieser über alle ernstlichen Anfechtungen erhaben dasteht, halte ich es auch von seiten der Musikwissenschaft für

verkehrt, einer Diskussion die Tore zu verschließen. Einige Stücke vermißt man eben doch sehr ungern, so gerade den zweiten Teil der Ouvertüre, (der einen so massiven Unterbau für das Kommende abgibt, abgesehen davon, daß man sich bei einem so großen Werke an eine breite instrumentale Einleitung gewöhnt hat. Ob man für diesen Teil, wie es Kretzschmar tut, ausgesprochenen Programmcharakter annimmt oder nicht, verschlägt an der Wirkung des Satzes nichts. Sicher hebt sich das »Tröste dich o Zion!« nach dem wuchtigen *e moll* Satz ganz anders ab als nach der langen *H dur* Schluß des Grave, es wird verständlicher. Von den Solosätzen gibt man vielleicht am wenigsten gern die Baßarie »Wer mag den Tag seiner Zukunft erleiden« preis, ich besonders auch deswegen nicht, weil ihr Thema mit dem der bald folgenden Altarie: »O, du die Wonne verkündet in Zion«, Ähnlichkeit hat, nur in Moll steht. Die beiden Sätze verhalten sich meiner Ansicht nach zueinander wie Erwartung und Erfüllung, korrespondieren also innerlich. Doch dies nur zur Andeutung und zum Beweis, daß Dirigenten, die das gleiche Werk Händel's öfters in der Chrysander'schen Bearbeitung aufführen, gut tun, wenn sie Sätze, die dort weggelassen sind, wieder zu Ehren ziehen und dafür andere Nummern auslassen. — Die *c moll*-Messe Mozart's führte der Riedelverein bereits zum zweitenmal auf. Die Bedeutung des Werkes für Mozart's kirchliches Schaffen ist ganz unwiderlegbar, ebenso aber die Tatsache, daß auch dieses Messenwerk überaus ungleich ist und Großes neben Mittelmäßigem, innerlich Unfertigem, dasteht. Diese Erkenntnis hat sich bei den vielen Aufführungen des Werkes anläßlich der Mozartfeier doch ziemlich Bahn gebrochen, so daß man von den übertriebenen Lobpreisungen des Werkes, die ihm eigentlich nur schaden, zurückgekommen ist. In dem dritten Konzert des Riedelvereins war dann die Graner Messe und der 13. Psalm von Liszt zu hören. Daß gerade das erstere Werk so überaus selten zu hören ist (die Konzertberichte von Max Hesse und Raabe und Plothow verzeichnen vom letzten Jahre keine einzige Aufführung), ist mir geradewegs ein Rätsel. Vor allem wirft es kein gutes Licht auf unsere Chordirigenten, denn bei dem Mangel an bedeutenden modernen großen Chorwerken müßte gerade diese Messe Liszt's eine bedeutende Rolle spielen. Zudem gibt es seit Beethoven keine Messe, die von aller sonstigen musikalischen Bedeutung abgesehen, eine solche Menge Anregungen, entwicklungsfähige Keime enthält, wie dieses Werk, daß man erstaunt ist, wie wenig ausgenützt und weiter gebildet die Ideen Liszt's auf diesem Gebiete noch sind. Wenn einmal das Fazit aus dem 19. Jahrhundert gezogen werden kann, wird das Kapitel des kirchlichen Liszt eine ziemlich dunkle Rolle spielen. — Der Bachverein ist davon abgekommen, das ganze Weihnachtsoratorium aufzuführen; er begnügte sich mit den drei ersten, vollständigen Kantaten, was den Genuß dieses einzigartigen Werkes beträchtlich erhöhte. In dem folgenden Konzert waren die drei Kantaten »Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben«, »Wie schön leucht' der Morgenstern«, und »Der Himmel lacht, die Erde jubilieret« zu hören, eine Programmzusammenstellung, die die Vielseitigkeit, den seelischen Reichtum Bach's vortrefflich zeigt. Der Bedeutendste in all diesen Kontaten sind die Eingangschöre, Schöpfungen, denen man nicht viel an die Seite stellen kann. Der Chor der ersten Kantate ist auch bei Bach ein Unikum: Eine derartige Härte, Unerschöpflichkeit, geradezu fanatische Energie des Bußpredigertums findet man meines Wissens auch bei Bach's anderen »orthodoxen« Werken, wie sie Spitta treffend bezeichnet, nicht wieder. Bach ist hier ein Jesaia, wie ihn die Weltgeschichte nicht gewaltiger kennt. Man ist geradezu erschreckt, welche Dimensionen die erschütternde Bußpredigt annimmt, wie Bach immer wieder anfängt, mit Schilderung der Qualen, die der Sünder harren, zur Buße zu drängen. Der Chor ist direkt maßlos, die moderne Musik könnte kaum ein besseres Beispiel zitieren, um ihr System des Nichtgenugtuns an Hand großer älterer Kunst zu motivieren. Vom technischen Standpunkt ist der Chor ein Wunderwerk, das einer eingehenden Analyse noch harrt. Wie anders steht Bach in der Kantate »Wie schön leuchtet der Morgenstern« da! Ich wüßte, um den Eindruck des ersten Chores auf mich zu schildern, kein anderes Werk zu nennen als — Beethoven's Pastoralsinfonie. Sogar direkte Ähnlichkeiten (besonders die Hörner und Oboenakkordmelodien) glaubt ein suchender Sinn zu bemerken. Das murmelt, schwärmt, jubelt

still und innerlich, wie es nur noch der deutschen Naturschwärmerei Beethoven's und Wagner's gegeben war. Wieviel gibt aber bei Bach noch der Choral, das Herauswachsen des Ganzen aus der Choralmelodie hinzu, wenn Sinnliches und Übersinnliches sich auf diese Weise vermählen.

Die »Société de Concerts des Instruments anciens« hielt ihr hiesiges Konzert im Kammermusiksaale des Gewandhauses ab, was den Bestrebungen dieser Gesellschaft Fernerstehende sofort auf das Außerordentliche der Darbietungen aufmerksam machte. Der Erfolg, den die ausgezeichneten französischen Künstler überall erzielen, muß durch Bedenken wissenschaftlicher Art etwas geschmälert werden[1]. Die Zusammenstellung der Instrumente und des Programms, sowie die offenbare Bearbeitung mancher Stücke nach modernem Zuschnitt erweckt bei vielen durchaus etwas verkehrte Ansichten über die Musik dieser Zeit. Die unglaubliche Süßigkeit und Weichheit, die in dem Instrumenten-Ensemble steckt, kann denn doch nicht als das für diese Zeit allein Maßgebende gelten. Das Programm richtete sich auch durchgängig nach diesem »instruments d'amour«, es gab beinahe lauter allerliebste Nippsachen oder wenn man will. Zuckergebäck, was einem auf die Länge bald zuviel werden würde. Ferner sind Virtuosenkunststücke auf dem Kontrabaß auch früher etwas Außergewöhnliches gewesen, Stücke für Viola d'amour und Kontrabaß allein hat es wohl kaum gegeben. Und gerade solchen Stücken merkte man die moderne Bearbeitung stark an. Das künstleriche Resultat der französischen Gesellschaft liegt in erster Linie darin, daß der praktische Beweis geliefert wurde, auf welch vollendete Art es sich mit den früheren Instrumenten musizieren läßt, daß, anders ausgedrückt, von einem absoluten Fortschritt auch im Instrumentenbau nicht zu reden ist. — Erwähnt muß auch ein Kunstharmonium-Konzert von S. Karg-Elert werden, weil es Anlaß gibt, der Bestrebungen, die auf dem Gebiete des Harmoniums im Gange sind, zu gedenken. Die Propagandisten des Harmoniums haben sich besonders seit Erscheinen der sehr umsichtig geleiteten Zeitschrift »Das Harmonium« mit der Pflege der Hausmusik identisch erklärt. Darin liegt unbedingt eine richtige Anschauung, denn ein modernes Harmonium weist vor dem Klavier mancherlei Vorzüge auf, die gerade für eine Pflege häuslicher Musik nicht unwesentlich sind, wenn das Klavier auch nach wie vor seinen bevorzugten Platz beibehalten wird. Da durch das Harmonium der gehaltene Ton wieder mehr zu seinem Rechte kommt, ferner der Reichtum an Klängen auch das innere Ohr anzuregen vermag, so kann man diesen Bestrebungen unbedingt nur sein Interesse schenken. Das erwähnte Konzert ging insofern über gewöhnliche Hausmusik weit hinaus, als es ein mit allem Raffinement des modernen Instrumentenbaus ausgestattes Harmonium vorführte, dessen vollständige Ausnützung einen fertigen Virtuosen, wie es der Konzertgeber war, erfordet. Man staunte geradezu, was für Klänge aus dem Instrument geholt wurden; es waren Effekte vorhanden, die selbst auf der Orgel nicht anzutreffen sind. Erfreulich ist ferner, daß eine eigene Harmoniumliteratur sich zu bilden beginnt. Die Originalkompositionen für Harmonium von Karg-Elert und Laurischkus machten teilweise einen sehr guten Eindruck. Ein Komponist, der das Wesen eines solchen Harmoniums studiert hat, muß sich unbedingt von einem solchen Instrument angeregt fühlen. Denn daß die Klavierkomposition seit längerer Zeit stockt, ist auch dem Umstand zuzuschreiben, das positiv Neues in der Technik nicht mehr aus diesem Instrument geholt werden kann, es fehlt an der äußeren Anregung, die immerhin ein Faktor im Kunstschaffen bedeutet. Verfügt aber das Harmonium auch über eine entsprechende Literatur, so dürfte ihm auch allgemein künstlerisch eine Zukunft beschieden sein. A. Heuß.

Paris. Ayant l'intention de parler dans un mois ou deux, de la saison en général, je crois plus intéressant de me borner aujourd'hui à énumérer les auditions musicales ayant un rapport plus direct avec le but historique que poursuit notre Société. Aussi bien, la musique ancienne, sous toutes ses formes, prend-elle plus d'importance dans les préoccupations du public français, et les programmes des sociétés de concerts s'en ressentent-ils fortement. Ce n'est pas nous qui nous en plaindrons.

---

1) Vergl. auch Zeitschr. VII, S. 112.

Cette saison se sera écoulée, on peut le dire, sous le signe de Beethoven. Ses Quatuors ont été entendus, à la salle des Agriculteurs, exécutés par le Quatuor Capet, à la salle Æolian, par le Quatuor Parent qui, aidé d'artistes tels que Mmes. Landormy, Dron, M. Plamondon, etc., se propose de faire entendre en trois ans tout l'œuvre de musique de chambre de Beethoven. M. Jan Reder y a chanté, ainsi qu'à l'Ecole des Hautes-Etudes sociales, et aux Concerts-Colonne, les Sechs geistliche Lieder de Gellert; à la même Ecole, il a chanté le cycle An die ferne Geliebte, repris ici et là cet hiver. Les grands Concerts symphoniques, ont chacun donné leur audition intégrale des Symphonies, M. Colonne au début de la saison, M. Chevillard au mois de mars. Enfin M. Weingartner, au Châtelet et à l'Opéra fait entendre en ce moment plusieurs Symphonies et Ouvertures, et recueillie les mêmes bravos entousiasitas que l'an dernier au Nouveau-Théâtre.

Mais Beethoven n'a pas fait oublier Mozart, dont le 150e anniversaire, déjà fêté à sa date, aux Concerts du Châtelet, a inspiré à notre collègue M. Astruc l'idée d'organiser un festival Mozart: festival en trois concerts, les 22, 25 et 27 mars. On y entendit la Symphonie en mi bémol, la Mauerische Trauermusik, le second acte des Noces de Figaro, des fragments des autres opéras, chantés par Mme. Lilli Lehmann, Mlles. Helbig, Tate, et M. Mario Ancona, etc., etc. Le festival était dirigé par le jeune maître Reynaldo Hahn.

A la Schola Cantorum, où se sont fait entendre Mmes. Blanche Selva, la parfaite interprète de Bach, et Wanda Landowska, qui se consacre aux vieux maîtres français, on a entendu la Passion selon Saint-Jean, de Bach; l'ouverture de Zoroastre, des fragments d'Hippolyte et Aricie, de Rameau, interprétés par Mme. Raunay, Mlles. Braquaval et Pironnay, et M. Plamondon; ainsi que la première scène d'Iphigénie en Tauride de Gluck. M. Guilmant y a exécuté quatre pièces d'orgues de la fin de XVIe siècle. La Schola Cantorum a repris également les œuvres de Monteverde: Orfeo et l'Incoronazione de Poppea, qu'elle avait reconstituées les années précédentes.

A l'Ecole des Hautes-Etudes sociales, dont la section de musique comprend presque exclusivement parmi ses directeurs (M. Romain Rolland) et conférenciers, des adhérents de notre section parisienne de l'I. M. G., M. Pirro a conférencié, le 22 février, sur les Cantates profanes de Bach, et fait entendre la Cantate pour les Elections de Leipzig, et celle sur l'Abus du Café, ainsi que la Chanson de la Pipe; Mlle. Babaian, MM. Jan Reder et Moughoudian, prêtèrent leur concours à cette soirée, où se fit remarquer M. Hugon, flûtiste. Quelques jours auparavant, M. Michel Brenet parlait aux auditeurs de l'Ecole des Hautes-Etudes sociales, de Palestrina (8 février). Le 1er mars, M. de Lacerda avait pris pour sujet la Fable d'Orfeo en musique; et le 15, M. Quittard, secondé par Mmes. Landowska et Babaian, parlait sur la Musique de Luth et l'air à voix seule. Déjà M. Ecorcheville avait entretenu de cette question la section de Paris, au cours d'une de ses dernières séances. Il prépare d'ailleurs, avec M. Quittard, un travail important relatif à la musique française du début du XVIIe siècle, c'est-à-dire de l'époque qui précède celle de Lulli.

Quinze jours plus tard, le 30 mars, Mme. Landowska, seule cette fois, donnait à la salle Pleyel une séance de Musiques pastorales des XVIIe et XVIIIe siècles, divisée en trois parties: Bergeries, Forêt, Kermesse. Elle fit sur le piano, le pianoforte et le clavecin, défiler, comme des revenants d'un autre âge, un peu falots et fluets, toujours élégants et poudrés, les musiques de Bach, Martini, Peerson, Dandrieu, D. Scarlatti, Rameau, Couperin le Grand, Pasquini, Daquin, Francisque, Bésard, Louis Couperin et Champion de Chambonnières.

Dans le même ordre d'idées, quelques jours auparavant, M. Joseph Debroux, donnait trois Récitals de Violon, conacrés aux vieux maîtres français que notre collègue M. de La Laurencie étudie avec tant d'amour. M. Debroux a ainsi joué des concertos de Leclair, d'Aubert, de Jean-Féry Rebel, Pierre Guignon, le dernier «Roy des Violons», et Branche, qui fut violoniste à la Comédie-Française.

Dans la salle des Hautes-Etudes sociales, le 2 avril, M. Moughoudian avait organisé sous les auspices de la Société Caucasienne de Paris, une conférence de M. Archag

Tchobanian, illustrée de chœurs arméniens, de chants géorgiens, et d'airs persans joués sur le thar, par M. Tardatian; MM. Moughoudian et Koridze dirigeaient.

La Société Bach, dirigée par M. Bret, donne cette année deux séries de concerts, les uns consacrés exclusivement à la musique d'orgue et à la musique de chambre, les autres, dans lesquels on entend des œuvres instrumentales et chorales de plus grande envergure. Le 14 mars, on y exécuta la cantate: Nous avons un nouveau gouvernement; le 5e Concerto brandbourgeois, la cantate: Garde en mémoire Jésus-Christ. Le 21, M. Joseph Bonnet joua le Prélude et fugue en ré majeur la Sonate en ré majeur, le Prélude et fugue en sol majeur; Mme. Landowska, le Concerto italien, sur le clavecin, la Suite française en mi majeur, sur le pianoforte, et la Suite anglaise en mi mineur, sur le piano moderne.

Le même jour, M. Joachim Nin, donnait, à la salle Æolian, la seconde des douze séances dans lesquelles il se propose d'étudier les formes musicales au piano, depuis le XVIe siècle jusqu'à nos jours. Sa seconde séance était tout entière consacrée à Bach. M. Nin joua la Fugue à l'imitation du cornet de postillon, des Suites, une Sarabande avec quinze variations, etc.

C'est encore des fragments de Bach, trop disparates, malheureusement, que M. Colonne donnait dans la première partie de son programme du vendredi-saint (dernier concert de la saison): Ouverture et Aria de la Suite en ré mineur, ce dernier morceau bissé; Concerto en mi majeur, exécuté par M. Jacques Thibaud, que l'on préfère généralement dans les œuvres françaises; Bourrée, Polonaise et Badinerie de la Suite en si mineur, que fit admirablement valoir le premier flûtiste Blanquart. Wagner faisait les frais de la seconde partie.

La «Musique historique» ne conquiert pas seulement toutes les salles de Paris. La Schola Cantorum, depuis longtemps, l'exporte en province. A son imitation, la Société Bach a parcouru la Provence: M. Bret a fait applaudir l'œuvre du grand Cantor à Nice, à Cannes, à Grasse et à Valence.

A Nantes, existe une Association des Concerts historiques, dirigée par M. de Lacerda. M. Nin s'y est fait applaudir au concert du 2 mars, dans des pièces de Couperin, D. Scarlatti et le Concerto en la majeur de J.- Christian Bach. L'orchestre exécuta les ouvertures d'Armide (Lulli), d'Alceste (Gluck), des airs de Leclair, des menuets de Rameau. Les chœurs chantèrent la «déploration» de Jephté (Carissimi), une Chanson de Costeley (XVIe siècle).

De pareilles tentatives, qui méritent d'être encouragées, ne peuvent que contribuer à épurer le goût musical, toujours peu relevé, malheureusement, en province, où les théâtres se bornent au répertoire de «grand opéra» quand ils ne se confinent pas dans celui de la lamentable opérette. J. G. Prod'homme.

Vorlesungen über Musik.

Amsterdam. Dr. W. Vogelsang im katholischen Kunstverein »Da Violier«: Parallelen und Antithesen in der Malerei und Musik.

Berlin. Dr. Hirschberg im »Verein für jüdische Geschichte und Literatur«: Karl Löwe's Kompositionen alttestamentarischer Stoffe.

Kassel. Dr. Caspari-Frankfurt a. M. im Beyer'schen Konservatorium: Das musikalische Gedächtnis.

Leipzig. An den von Kantor Gustav Borchers veranstalteten Ferienkursen (16. Juli bis 4. Aug.) für Chordirigenten (Kantoren, Schulgesangs Lehrer und -Lehrerinnen werden folgende Vorträge gehalten:

1. Prof. Dr. med. Adolf Barth: Die anatomisch-physiologischen Grundlagen der Stimmbildung (1. Woche).
2. Prof. Dr. Arthur Prüfer: Die Entwicklung d. a cappella-Gesanges. (1.-3. Woche.)

3. Carl Eitz-Eisleben: a) Grundlagen der Schulgesangsmethodik. b) Die Tonwortmethode u. ihre psychologische wie mathematisch-akustische Begründung. (1. u. 2. Woche.)

4. Pastor Dr. Friedrich Sannemann-Hettstedt: a) Der Schulgesang in seiner historischen Entwicklung. b) Kirchenmusik auf evangelischer Grundlage. (3. Woche.)

5. Kantor Gust. Borchers unter Assistenz der Konzertsängerin Frau Hildegard Börner (spez. für die Atemstudien der Damen): a) Die Unterrichtsgrundsätze des Sologesanges und ihre Verwertung im Schul- und Chorgesange, gezeigt an den eignen Stimmen der Teilnehmer im Sprechen und Singen, sowie an allen übrigen Stimmgattungen, insbesondere an der Kinderstimme. (Probelektionen.) b) Geistliche und weltliche historische Aufführungen unter teilweiser vokaler oder instrumentaler Mitwirkung der Teilnehmer, nebst Anweisungen zur Pflege alter Vokal- und Instrumentalmusik. (1.—3. Woche.)

Wien. Prof. Dr. Guido Adler: Die Mozart-Festrede bei der vom nieder-österr. Landesschulrate für die Wiener Mittelschulen angeregten Feier die am 18. April im »Wiener Konzertverein« veranstaltet wurde.

Vorlesungen über Musik an Hochschulen im Sommersemester 1906.

Basel. Dr. Karl Nef: Geschichte des Liedes, 2 St.; Übungen, 1—2 St.

Berlin. O. Prof. Dr. Hermann Kretzschmar: Hauptwerke der Kirchenmusik, 4 St.; Händel, 1 St.; Übungen, 2 St. — Prof. Dr. Max Friedländer: Allgem. Geschichte der neueren Musik, 2 St.; Übungen. 2 St. — Prof. Dr. Oskar Fleischer: Musikgeschichte des Mittelalters, 2 St.; Musikgeschichte Berlins und des preußischen Hofes, 1 St.; Übungen, Micrologus von Guido, 1 St. — Dr. Johannes Wolf: Musikgeschichte des 15. Jahrhdts, 2 St.; Übungen, 2 Std.

Bern. Heß-Ruetschi: Analyse bedeutender Musikwerke, 2 St.

Bonn. Prof. Wolff: Über J. S. Bach's Werke, 2 St.

Breslau. Prof. Dr. E. Bohn: Über R. Wagner's Lohengrin, 1 St.

Cöln (Handelshochschule). Dr. Gerh. Tischer: Analysen der Musikdramen Richard Wagner's, 1 St.

Czernowitz. Lektor Hřimaly: Musikgeschichte, 2 St.

Darmstadt. Prof. Dr. Wilibald Nagel: Karl Maria v. Weber; die Meistersinger in der Geschichte, Dichtung und Musik.

Erlangen. Universitätsmusikdirektor Prof. Öchsler: Theorie der Kirchentonarten; Geschichte des evangelischen Kirchenliedes, 1 St.

Freiburg (Schweiz). O. Prof. Dr. Peter Wagner: Elemente des gregorianischen Gesanges (Einführung in die vatikanische Choralausgabe), 2 St.; Geschichte der Oper im 19. Jahrhdt., 1 St.; Übungen, Interpretation ausgewählter Werke Palaestrina's und seiner Zeitgenossen, 1 St.

Freiburg (i. Br.). Universitätsmusikdirektor Hoppe: Allgemeine Vorlesung über ausgewählte Kapitel aus der Musikgeschichte.

Gießen. Universitätsmusikdirektor Trautmann: Analyse von Instrumentalwerken J. S. Bach's, 1 St.

Greifswald. Universitätsmusikdirektor Reinbrecht: Geschichte der Musik, Richard Wagner und seine Werke, 1 St.

Halle. Dr. Herm. Abert: Geschichte des deutschen Studentenliedes, 1 St.; allgemeine Musikgeschichte von 1600 an, I. Tl., 2 St.; Übungen über Themen des 18. und 19. Jahrhdts., 1 St.

Heidelberg. Prof. Dr. Ph. Wolfrum: Evangelisches Kirchenlied in musikalischer Beziehung, 1 St.; Geschichte der Sinfonie, 1 St. (Fortsetzung.)

Jena. Prof. Dr. H. Dinger: Richard Wagner's »Ring des Nibelungen«.

Kiel. Dr. A. Mayer-Reinach: Geschichte der Instrumentalmusik zur Zeit der Wiener Klassiker, 2 St.; Richard Wagner's Leben und Werke, 2 St.; Übungen, a) Kri-

tische Lektüre ausgewählter Schriften R. Wagner's, b) Übungen zur Geschichte der Notenschrift.

Königsberg. Universitätsmusikdirektor Brode: Musikgeschichte von ihren ersten Anfängen bis in die Neuzeit, 1 St.

Kopenhagen. Prof. Dr. Angul Hammerich: Entwicklung d. Musikinstrumente II, Zupf- und Streichinstrumente und Klaviere, mit musikal. Demonstrationen; Übungen.

Leipzig. Prof. Dr. Hugo Riemann: Einführung in die Musikgeschichte, 2 St. Einführung in die Ästhetik der Musik, 2 St.; Übungen, Paläographie, Lektüre der »*Musica practica*« der B. de Ramis, 2 St.. Historische Kammermusikübungen (eventuell auch Vokal-Übungen), 2 St. — Prof. Dr. Artur Prüfer: Das Leben R. Wagner's und die Bayreuther Bühnenfestspiele Sommer 1906, »Tristan und Isolde« und »Parsifal«, 2 St.; R. Wagner's Bühnenfestspiel »Der Ring des Nibelungen«, 2 St.; Übungen (Lektüre von R. Wagner's »Oper und Drama«, III. Tl.), 2 St. — O. H. Prof. von Öttingen: Harmonielehre auf akustischer Basis.

Marburg. Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. Jenner: Schubert, Weber und Mendelssohn als Instrumentalmusiker, 1 St.

München. Prof. Dr. Adolf Sandberger: Ausgewählte Kapitel aus der Geschichte der Oper und des musikalischen Dramas, 2 St.; musikalische Paläographie und Quellenkunde (verbunden mit Übungen), 2 St. — Dr. Kroyer: Geschichte des Oratoriums und der Passion, 2 St. — Freih. von d. Pfordten: Sage und Geschichte in ihren Beziehungen zur Tonkunst vom Altertum bis zur Gegenwart, 2 St.

Prag. Prof. Dr. Rietsch: Palästrina und seine Zeit, 2 St.; Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 2 St., Übungen, $1^1/_2$ St. — Dr. Schneider: Einführung in die Theorie der Musik, 3 St.

Rostock. Prof. Dr. A. Thierfelder: Geschichte der Liturgie in musikalischer Beziehung, 1 St.; Geschichte der Klaviersonate, 1 St.

Straßburg. O. Prof. Dr. Spitta: Evangelische Kirchenmusik, 3 St. — Dr. Frd. Ludwig: Geschichte der Musik des Mittelalters, 2 St.; Beethoven, 1 St.

Tübingen. Prof. Kaufmann: Franz Schubert's Leben und Werke, 1 St.

Wien. O. Prof. Dr. G. Adler: Musikalische Stilperioden. II, 1 St.; Erklären und Bestimmen von Kunstwerken, 2 St.; Übungen, 2 St. — Prof. Dr. Dietz: Geschichte des Oratoriums bis Haydn, 2 St. — Dr. R. Wallaschek: Deutsche Dichter in ihrem Verhältnis zur Musik, 1 St.

Notizen.

Berlin. Einer in Bildung begriffenen Deutschen Brahms-Gesellschaft werden nach erzieltem Einverständnis mit den Erben von Brahms insbesondere meist unveröffentlichte Werke, Briefe, Verlags- und Autorrechte zugehören, die sie unternimmt, der Allgemeinheit zuzuführen. Die Aufforderung zur Gründung dieser Gesellschaft unterzeichneten eine Anzahl hervorragende Musiker, besonders solcher, die Brahms auch persönlich nahe gestanden waren.

Das Jankò-Klavierspiel wurde im Klindworth-Scharwenka Konservatorium als besonderes Fach in den Lehrplan genommen.

Genf. Die rhythmische Gymnastik-Methode von E. Jaques-Dalcroze. Zur Entwicklung des Sinnes für musikalische Metrik und musikalischen Rhythmus, des Sinnes für die plastische Harmonie und das Gleichgewicht der Bewegungen sowie zur Regelung der Bewegungsgewohnheiten sind von Dalcroze in der Genfer Anstalt für rhythmische Gymnastik Unterrichtskurse (zweimal wöchentlich) eingerichtet worden. Die Kurse sind bestimmt für Kinder und Erwachsene beiderlei Geschlechts. Ferner findet ein pädagogischer Kursus für solche statt, die in der Methode zu unterrichten beabsichtigen. Die Methode Jaques-Dalcroze's wird nächstens in Buchform erscheinen.

Kopenhagen. Preisausschreiben. Der Komponist Asger Hamerik in Kopenhagen hat einen Preis in der Höhe von 1000 Kronen ausgesetzt für eine Konzert-

Ouvertüre im dänischen Nationalstile. Als Muster sind dänische Ouvertüren angegeben:

Kunzen »Erik Eigod«, Kuhlau »Erlenhügel«, Gade »Ossian«, J. P. E. Hartmann »Hakon Jarl«.

Leipzig. Die diesjährigen Ferienkurse für Chordirigenten (Kantoren) Schulgesang-Lehrer und -Lehrerinnen, welche von Oberlehrer Kantor Gustav Borchers veranstaltet werden, dauern vom 16. Juli bis zum 4. August. S. »Vorlesungen« usw.

Die Neue Bachgesellschaft erläßt, um das Bachmuseum in Eisenach nun auch als solches wirklich auszustatten, den Aufruf, daß als Gaben besonders willkommen sind:

I. Die Werke J. S. Bach's:

1. Urhandschriften, Faksimile uno Abschriften.
2. Gedruckte Ausgaben aller Art.

II. Briefe und Urkunden J. S. Bach's.

III. Schriften über J. S. Bach.

IV. Bildnisse J. S. Bach's, Originale und Nachbildungen.

V. Bilder aus den Stätten von J. S. Bach's Wirksamkeit; Stadtbilder, Kirchen, Orgeln.

VI. Werke, Handschriften, Schriften, Bildnisse und Bilder der andern »Bach's«, ferner von Lehrern, Vorgängern, Zeitgenossen, Schülern und Förderern seines Andenkens.

VII. Thüringer Hausrat aus Bach's Jugendzeit (um 1685—95 und früher).

VIII. Barmittel zur Herrichtung und Einrichtung des Bachhauses, sowie zu einem Fonds zur Erweiterung und Verwaltung des Bachmuseums.

Die Verwaltung des Bachmuseums untersteht einem vom Direktorium der Neuen Bachgesellschaft eingesetzten »Ausschuß für das Geburtshaus Johann Sebastian Bach's«, dem die Herren angehören: Dr. G. Bornemann-Eisenach, Hofrat Dr. v. Hase-Leipzig, Prof. Dr. J. Joachim-Berlin, Prof. Georg Schumann-Berlin, General-Musikdirektor Fr. Steinbach-Köln.

London. The "Einheitspartitur" of Schumann's "Manfred" overture lately published by Hermann Stephani (Verlag Dreililien Berlin), and apparently the first of its kind, may here be commented on. There are several schemes in England also for changing notation. — The score (in English "*Uniclef-Score*") presents all the instruments of the orchestra on the usual 5-line stave, but employing only G clef on 2nd line from bottom, — in common abbreviated parlance reducing everything to the "treble clef". The existing and accepted system by which the large range of sounds is reduced to a single 5-line stave consists in having a different clef plus stave arrangement for low, medium, and high sounds respectively. These three arrangements use no octave transposition, in other words represent sounds at the unison. The base-principle of each is that it allows the normal range of notes of the low, medium, and high voices respectively (to which add horns) to be shown just within the compass of the 5-line stave. When such things were devised there was no thought of the amateur who carries scores into concert-rooms and tries to hear with his eyes instead of his ears; everything was for the convenience of the performer, and in a less degree of the composer who wrote out the music. Then, when instrumental music supervened, it was found that ledger-lines, still with the tripartite clef-arrangement, answered the purpose; for the instruments, if larger ranged, were similarly centred. The three clef-stave arrangements were and are by most general consent, F on the 4th line (from bottom), C on the middle line, and G on the 2nd line (from bottom). These might be otherwise called C on the 2nd space, C on the middle line, and C on the 3rd space. But then, which C? C at what octave pitch? Why, three different C's in the three cases; the first (in organ parlance) 4 feet, the second 2 feet, and the third 1 foot. Now the Uniclef party appear to argue that as the C only shifts in these three cases in outward appearance over the small range of two lines and the space between them, simplification may just as well be achieved by selecting one of the three, and discarding the rest; while as to the difference of octave-pitch, it can be as well indicated by a special numerical figure as by an understood convention. Hence their Uniclef

system employs only the one-foot G on the 2nd line arrangement (in common parlance treble clef); and indicates all lower octave-pitches (if too low for ledger-lines) by a figure 8 or 16 at bottom of the stave and at beginning of each line of the music. Higher octave-pitches (if too high for ledger-lines) are indicated by similar device. — Now as to the practicality of all this, the sole question is whether it is easier for the musical mind to have three really distinct compartments of apprehensive symbols for the three different ideas of low, medium, and high; or on the other hand to put all the eggs into one basket as it were in that respect, and to have practically one compartment of apprehensive symbols, relying on the octave sense for extension up and down, especially down. Long usage says the former; and, even if the medium-range symbols ("C clefs") may be said to be somewhat now on the wane, at least the musical mind still clings to low and high symbolism ("F clefs" and "G clefs"). The reformers will have it that it is better for us to have "high symbolism" only, and to work all else by a system of octavisation, somewhat like a mental "suboctave coupler". Time alone can show which is right; but one thing is clear, that the reformers in their passion for unifying have hitherto ignored the phenomenon of the human mind working in many things much better on the principle of pairing and contrasting than on that of a dead-level concentration. Let them reflect on this broad principle, before they quite make up their minds that they are advocating a simplification. — The crusaders against transpositional notation for orchestral instruments (see VI, 396, June 1905) will be pleased to learn that this score rejects all transposition other than the 8ve, even in the case of clarinets. It gives horns in the G clef on 2nd line, at the unison, i. e. all among the low ledger-lines; if they must needs be taken away from their present extremely convenient notation, they would apparently be much more comfortable at the octave above real sounds, with the 8 sign prefixed. The G clef stave (real notes) suits the trumpets better. As to the violas, exactly the same remark as about horns. As to the bassoons, string basses, and other low instruments, the nett result is to throw all their middle-range notes into low ledger-lines. Of course the anti-transposition plan and the uni-clef plan need not necessarily go together; but as a matter of fact they are here combined, and one cannot but say that the resulting garment exhibits a great many practical misfits. — Our member W. E. Thelwall has also a uni-clef system, with C on the middle line; but this is only an accident of a wider and much more revolutionary principle, viz. that of a semitone to a grade with a 7-line stave ("Note for Note" system, as he calls it).

Rom. Eine Neueinrichtung in bezug auf die Besetzung hat der Chor der Sixtinischen Kapelle auf Anordnung des Papstes erfahren. Die Sopranstimmen sollen fortan von 30 Kindern gesungen werden. Die Kapelle verfügt künftig über zwei erste und drei zweite Tenöre, zwei erste und drei zweite Bässe.

Wien. Der Musikalienbestand der Städt. Sammlungen soll durch verschiedene wertvolle Drucke und Handschriften, die von Wiener Komponisten herrühren oder auf Wien nachweisbaren Bezug haben, bereichert werden. Es handelt sich dabei um handschriftliche Orchesterpartituren folgender Werke: Requiem von F. Kauer, Kantate von H. Proch, zwei Requiems von Bonno, Requiem in Cmoll von M. Haydn, ferner Werke von Salieri, Riotte, Kanne, Fr. Tuma, Beethoven, Bruckner, Mozart (Sohn), Aßmayer, Stadler, J. Haydn, Eybler, Händel u. a.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Batka, Richard, W. A. Mozart's gesammelte Poesien. 8°, Prag. Dürerverlag (in Kommission Breitkopf & Härtel, Leipzig), 1906. ℳ 1,50.

Battke, Max, Erziehung d. Tonsinnes. 304 Übgen. f. Ohr, Auge u. Gedächtnis. 8°, 193 S. Berlin-Gr. Lichterfelde, Chr. F. Vieweg, 1906, ℳ 3,—.

Bricqueville, E. de, La Couperin. Un orchestre d'instruments anciens à Versailles. 8°, 30 p. Versailles.

Bühnenspielplan, Deutscher. 1905/6. Februar/März-Heft. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1906. ℳ 1,—.

Capon et Y. Plessis, Histoire de Mlle. Deschamps fille d'opéra (1730—1764). 8°, 262 p. Paris. fcs. 15.

Chop, Max, Richard Wagner's Tristan und Isolde. Handlung in drei Aufzügen. Geschichtlich, szenisch und musikalisch analysiert, mit zahlr. Notenbeispielen. 12°, 93 S. Leipzig, Ph. Reclam jun., 1906. ℳ —,20.

Clauzel, Paul, Coup d'œil sur le théâtre de Nîmes à la fin du XVIII[e] siècle. 8°, 36 p. Paris, Plon.

Collins, John Churton. Studies in Criticism. London, Bell, 1905. pp. 309, demy 8vo. 8/.

This book (author Prof. of English Literature, Birmingham University since 1904) is noticeable here for very full account of Longinus's περὶ ὕψους, the earliest complete work extant on Taste and Criticism. — Διονύσιος Κάσσιος Λογγῖνος (A. D. 213—273) was a semi-Asiatic Greek, born and bred in Athens, the Benjamin Disraeli of his day. The strange-looking Latin of the two last names is accounted for by the conditions of the Roman Empire; his relatives must have been connected, not necessarily by birth, with some Roman family. The Greek biographer Eunapius (b. 337) in his life of the anti-Christian Malchus or Porphyrius (233—305), who was Longinus's pupil at Athens, says of L. that βιβλιοθήκη τις ἦν ἔμψυχος καὶ περιπατοῦν μουσεῖον, whence the still current phrases of a "living library" or "walking museum". He was also called κριτικώτατος, the prince of critics; and to have correct taste was κατὰ Λογγῖνον κρίνειν. He was well to do, and after leading a life of travel and letters went as tutor-minister to the Jewish queen Zenobia of Palmyra in N. E Syria. When Aurelian (211—275) took Zenobia captive, L. was executed as having instigated her rebellion. The περὶ ὕψους, generally called "De Sublimitate", but better translated "On High Taste", was first printed at Basle 1554, ed. Robortello; first Latin translation Geneva 1612, by Gabriel de Petra; first English translation 1652, by William Hall; first French translation 1674, by Boileau, in his „L'Art Poétique". Of the innumerable translations, the first English genuinely from the Greek was 1846, by Wm. Tylney Spurdens. The vogue has been chiefly in France and England. Boileau used it to defend reverence for classicality. In England in the XVII and XVIII centuries it was a stock work; Swift (1667—1745) wrote, "A forward critic often dupes us With sham quotations peri hupsous, And if we have not read Longinus Will magisterially outshine us". — The treatise has been ascribed to other Dionysiuses; e. g. of Halicarnassus, Miletus, Pergamus; but present author thinks on the whole it was by Longinus.

The earlier Greek professed critics were in sooth but poor scribblers; the Alexandrian school gave itself up to pedantic philology; Longinus stands out as the first critic with breadth of view. The περὶ ὕψους in its 44 chapters rejects the false elements of style; e. g. bombast and preciosity. It ranges the true elements under 3 main heads, (a) power of large concepts, (b) capacity for passion, (c) artistic skill. Of these last it rightly places the first, or the creative faculty, as immeasurably at the head. Yet L. was wholly conservative in defence of old masters (see regarding Boileau above). Thus at xiii, 5: — "The priestess of Apollo, when she approaches the tripod, is inspired by the divine vapour exhaling from the rift beneath it; so from the great natures of the men of old there are borne in about the souls of those who emulate them, as from sacred caves, what we may describe as effluences, so that they who seem little likely to be possessed are thereby inspired, and become great with the greatness of others". — No modern art-critic should be superior to reading this treatise of once universal vogue. The last English version (1904) is by Rhys Roberts of Leeds University.

Condamin, Gabriel, La suite instrumentale. 12°, 19 p. Montélimar.

Cook, Theodore Andrea. Old Provence. London, Rivingtons, 1905. 2 vols. pp. 776, crown 8vo. 16/.

Our names for theatre-parts have got very strangely twisted from their derivative meanings, owing to the change from the open air structure of a warm climate to the roofed building of a cold climate. The early Greek theatre (θέατρον, a seeing-place) was nothing but seats cut in the slope of a hill, whence the audience looked down (always S. E.) on actors playing against a screen which shut off the horizon and also reflected their voices. The other side

of the screen was the tent or booth (σκηνή) in which the actors dressed, and they emerged through a door in the screen. The space in front of the tent and screen, not at first raised above the ground (so rightly Dörpfeld), was the place where they acted, and this was called the προσκήνιον. These arrangements about dressing booth and back-ground screen prevail universally in oriental drama to this day; indeed may be seen with strolling players on our own sea-beaches. In between the audience and the προσκήνιον, and as far as possible indented into them horse-shoe-fashion, was a clear round level place (ὀρχήστρα) for the chorus-dancers to dance in (ὀρχέομαι, to dance in rows like a modern ballet). In the middle of the round level space was a hollow in which stood the altar (θυμέλη) to Dionysus, all early drama being in his honour. All this without any roof. Later there were changes; the acting stage raised above the ground, the orchestra circle trenched on by the stage, the depressed altar converted to an elevated altar, a top canopy given to the back row of seats; and so forth. The Romans made further changes in the Greek dramatic theatre, as became their more northerly latitude; but they also devised for general spectacles the amphitheatre (ἀμφιθέατρον), — not so much "double theatre" as sometimes explained, like 2 theatres, facing inwards towards each other, as "all-round-seeing theatre" (ἀμφί, on both sides, all round). Intermediately, the Greeks had devised the ᾠδεῖον, otherwise θέατρον ὑπωρόφιον or roofed theatre, adjacent to the open-air theatre, made on the model of a Persian tent, for musical exhibitions and as a refuge if it rained. Now see how the words have got changed. The dressing-room or σκηνή has become the "scene" or stage. The stage or προσκήνιον has become the "proscenium" or front strip of stage between the curtain and footlights. The dancing-ground or ὀρχήστρα has become the orchestra, i. e. either band-site or band itself, close up to the stage. The altar or θυμέλη has become the "pit". As to our "amphitheatre", perhaps the wings of the gallery are the link showing its origin. The Odeum has become the "foyer". It is the roofing-in, which has shifted all the sites and terms.

As to the "amphitheatre" here mentioned, the Romans carried their spectacular "sports" with them wherever they went; sometimes merely in a field, sometimes with earthworks, sometimes with masonry buildings. The remains are innumerable in all parts of the ancient Roman empire. In Italy itself the chief are at Capua, Paestum, Pompeii, Rome and Verona. In England the chief are at Caerleon-on-Usk (Isca Legionum), Cirencester (Corinium), Dorchester (Durnovaria), Silchester (Calleva Attrebatum), and so forth. Here are the dimensions of 5, of which the buildings (masonry or earthwork) still more or less remain: —

Locality	Estimated sitting accommodation	External diameters of the ellipse, in metres (1 metre = 1·0936 yards).
Rome, »Colosseum«	90,000	187×155
Verona	40,000	154×124
Arles	30,000	136×107
Nîmes	22,000	133×101
Dorchester (earthwork only and called the »Maumbury«)	13,000	70×50

The present historic and descriptive work on Provence by a London journalist, (deeply interesting and excellently written), contains accounts, with illustrations, of the ancient theatres and amphitheatres at Arles, Frejus, Nîmes, and Orange. The Romans held the delta of the Rhone for their favourite province; and called it Provincia Provinciarum, Narbonensis Provincia, or Provincia Braccata ("breeches" is Celtic, = Irish "brogue"). They first began to colonize it at Aix-les-Bains (Aquae Sextiae) in B. C. 122. But long ere this the Greeks had forestalled them, especially at Marseilles (μασσαλία). Provence is racially within historic times the land of the Greek, the Roman, the Saracen, and the Frank; but in its art and in its beautiful women it traces clearly to the first. Arles (ἀρελᾶται; — otherwise Fourques, for here the Rhone bifurcates, — has a Greek theatre, now dilapidated; but also an immense Roman amphitheatre ("les Arènes"), in better preservation. In the ruins here was found the "Venus of Arles" statue. Fréjus (Forum Julii) has Roman theatre and amphitheatre. Nîmes (νέμαυσος), though originally a Greek colony from Marseilles, was much Romanized, and is the chief centre of Roman remains in France. It has a vast Roman amphitheatre, a polygon of 60 sides which in the middle ages was in-built with all sorts of small houses and even a church; cleared out in 1809, and since done up in 1858 and 1899. Orange, or ἀραυσίων, is some old Gaulish name, and has no connection whatever with the fruit, which is Arabic Náranj ("a Norange" was corrupted into "an Orange"). The classics knew

it as the capital of the καβάρων. In the days when royal individuals bought, sold, bartered, presented, and bequeathed to each other provinces with all their inhabitants, the independent French principality of Orange went as a wife's dowry to a Prussian Count of Nassau. His son, Prince of Nassau, was the first Stadtholder of the Dutch Republic. The grandson of the latter, William of Orange, came over from Holland as the English King William III. From him as a defender of the Protestant faith the Irish "Orangemen" took their title. How few know the roundabout origin of this modern partisan cry! Orange itself was restored to France in 1713. This place had an amphitheatre, but its stones have been used for building. It is remarkable for the remains of the Roman theatre; seats cut out of side of hill; façade-wall with which at their back the actors performed (see above). Cyclopean and of immense size, 100′ high, 13′ thick, 300′ long. This site too was cleared of stables &c. in early XIX century, and in 1869 at an inaugural restoration Méhul's "Joseph" was performed with other things. The restoration has gone on ever since. Here down to VI century the Greek "Dionysiac Brotherhoods", or travelling acting-troupes, brought their plays. Here the Provençal Félibres, a Davidsbund or guild of poets, hold still their occasional gathering. Here yearly the Comédie Française produce a tragedy by Corneille, Racine, Shakespeare &c. Here on 5—7 August 1905 were performed Berlioz's "Trojans" and Boito's "Mephistopheles", under Colonne (with Litvinne, Cavalieri, Schaljapin, &c.); see Zeit. VI, 505, September 1905.

These particulars have been marshalled, not only from the interest of the subject, but also to introduce the practical questions, (a) In what manner are the modern musical performances conducted thus completely in open-air? and (b) what effect do they produce? It is understood generally that a sort of platform or stage is erected against the wall, which latter acts as sounding-board to throw the sound forward; and that the orchestra is on the level of the ground. Beyond this nothing is known. In England the Bradfield school Greek plays are in the open-air more antiquo; but as to modern music and orchestras, this appears to be confined solely to France. One is so accustomed to the idea that stringed-instrument music is totally out of place in the open-air, that one would like to hear another side to the question. Could not our French friends enlighten us on the 2 very practical heads specified above? — A tributary question is, in what part of the ancient theatre were the resonance-vessels or ἠχεῖα placed?

G. B.

Dureau, Th., Cours d'instrumentation à l'usage des harmonies et fanfares. 2 vol. P. Leduc. 8 et 7 fcs.

Fabre et **E. Deheym**, Chronologie musicale. 8⁰, 58 p. Joanin & Co. fcs. 1,75.

Fromageot, Paul, Les compositeurs de musique versaillais. 12⁰, 84 p. Versailles 1906.

Fuchs, Richard, Musikgeschichte. Kurz gefaßtes Handbuch zum Selbststudium, sowie zur Grundlage für musikgeschichtliche Vorträge in Konservatorien, Seminaren und Musikschulen. 8⁰, Breslau, Hainauer, 1906. ℳ 2,—.

Glasenapp, Carl F., Das Leben Richard Wagner's, in 6 Büchern dargestellt. 4. unveränderte Ausgabe. Gr. 8⁰. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1906. ℳ 7,50.

Goddard, Joseph. The deeper sources of the Beauty and Expression of Music. London, Reeves, 1905. New ed. pp. 119, crown 8vo. 3/6.

If to follow a trained thinker who has mastered linguistic expression is to tread the high-road, to follow a writer like the present is to walk on the tight-rope. The argumentation here never flows straight forward, but is always being caught back in swirls and eddies, arresting all sense of progress. Of the linguistic expression the following is a fair sample: — "I have also pointed out that the capacity, similarly inherited, of our sensitiveness to timbre, being appealed to by certain assemblages of free sounds, that is, sounds having each an independent source as distinguished from the partial sounds, unheard separately, of a single compound sound, the harmonic thrill is as it were, miraculously called forth within us" (p. 22). A prize might be given for parsing that sentence; but the clue is to put an "on" between "that" and "the" at the beginning. Even the underlying mental concepts, though as will presently be seen they are worthy of full consideration, are presented so as much to resemble the activities of a child which passes from one object to another without knowing exactly what it wants. To reduce such a treatise to its ultimate

constituent elements, in other words to dress it up so as to present the reader with an intelligible abstract, is a very difficult task, from which the reviewer might well be exempt.

Author appears to explain the "beauty" of external nature, as being a harmony, attunement, sympathy, or coincidence of the method of such large natural phenomena with our own rudimentary and limited energizings consequent on the law of evolution. It pleases man, that is to say, in his gradual development to discover that his own small efforts are corroborated on a large scale by nature. Amid word-wandering that seems to be the base-argument of the book. It is a phase of the Association theories of Alison (1757—1839), and Jeffrey (1773—1850). It is akin to the Shakespearian poetical saying: — "There's not the smallest orb which thou behold'st But in his motion like an angel sings, Still quiring to the young-ey'd cherubim: Such harmony is in immortal souls". Now author rightly points out (p. 26, 104, etc.), that vision is the prime sense; being the chief agent, along with the sense of muscular resistance, by which we take cognizance of the material world. So to develop his argument he says at page 13, that the beauty of a blue sky (for instance) arises in that man has had visual sensibility developed in him for "near and practical purposes", and "this sensibility being borne upon by the action of light in the circumstances just referred to results in his realizing the unique effect of blue sky". There is a large lacuna in this visual-beauty argument, which cannot be filled up by anything else in the book, for "unique effect" begs the question, and what is the meaning of being "borne upon"? The author however gets on better as to his own particular subject of acoustic beauty, where his argument seems to be this (p. 17 etc.) Man has in his evolution, and in order to communicate with his neighbours, been compelled to develop a sense for distinguishing the timbre of sounds; this timbre we now know to depend on aliquot-part partial-sounds; his gradual and semi-conscious apprehension that the broad world of sound in nature shows mathematical symmetries agreeing with these rudimentary efforts of his own constitutes the sense of beauty in melody and harmony. "An auditory apparatus initiated to discriminate the slightest differences in the vocal or other sounds of animal life and probably fully developed at the unknown epoch of the dawn of human speech, is the means by which we realize the thrilling clang of accordant sounds and that massive, gracious, musical experience, the synchronizing variety of concerted effect" (p. 20). "What could be more different than the harsh timbre-effect in the intonation of a semi-savage from an effect of modern harmony? Yet the provision in the ear of the barbarian for analysing the composite clang of the former effect — for separating its constituent vibrations of different period — which enabled him to take it in, for whatever purpose, involves the peculiar principle of construction by which in particular the thrill of harmony pervades us, and on which our whole musical sensibility depends" (p. 103). This does not vary fundamentally from Herbert Spencer's account of the germinal origin of the musical sense.

So far the speech-timbre aliquot-part partial-tone cause assigned for the sense of melodic and harmonic beauty. Author now passes to quite another aspect of the question. His process of mental transition is highly obscure. The stream is no longer checked in swirls and eddies, but passes underground, to re-appear. He may however be credited with meaning that so far it is about intervals, and now it is about the subtler parts of music-construction. He now speaks of "that continual suggestion of movement in visual space which is fundamental to musical effect, and to those lineaments of visual form which frequently unfold in the musical atmosphere and help so largely to articulate the expression" (p. 41). And again he asserts that "music suggests ideas of visual movement, position and, vaguely, form; and such ideas in general undoubtedly owe their origin to muscular feeling" (p. 107). Of which feeling he says that "though belonging to another organ it is associated closely and in a peculiarly defined way with our aural sensibility" (p. 41). This should be good news to the programme-music writers. Author's explanation of the aural sense of perpendicular dimension is this: — "Position and movement in the perpendicular dimension have become associated with change in pitch through the fact that in singing comparatively low notes the set of the larynx is such as to direct the vibrations downwards towards the chest, whilst in singing high notes it is such as to direct the vibrations upwards towards the head. Thus it is that we associate change of pitch generally with upward and downward in space, so that the smallest change of pitch is felt as a change in altitude" (p. 107). And of the aural sense of horizontal dimension: — "A certain sense of form is suggested on the principle of complementary impression, when an effect

of change of pitch is used in connection with sustained or reiterated notes, this latter effect in its distinct opposition to the former suggesting the distinct opposition of the horizontal to the perpendicular dimension" (p. 107). Which last head he explains to be the rhythmic element of music, so far not considered by him, and says of it: — "That rhythm is an ancestral feeling seems almost certain; it probably reverts not only to the dance but to the primal war-dance, and possibly to the gesture and movement that were an essential portion of rudimentary language" (p. 108). This two-dimensional argument is elsewhere stated thus: — "The movement of the dance being movement of human beings must lean largely to the horizontal. It cannot rise far above the earth or leave it long. But the sense of it wedded to the movement suggested by pitch-change can leave the earth — it is free; and what is the result? The largely horizontal movements associated with rhythm unite with the upward and downward movements suggested by pitch-change, and we have the infinite variety, pliancy and freedom of that ideal motion which is such a transcendent element in the musical sensation" (p. 54).

The feeling of tonality, author connects with the sense of vertical motion, "down" and "up" (p. 55); and also with a necessary delimitating instinct (p. 111). He admits rather unnecessarily it seems when he has got so far in his physiological explanations, and it is the only remark of the sort in the book), that with the action of the semitone in the diatonic scale "the inscrutable aesthetical principle enters" (p. 111). "Form" is symmetry in the combined elements.

That is the sum of this certainly uncommon little book. It has been necessary to point out that its mode of expression is extraordinarily faulty, the argumentation being inperspicuous and the syntax heavy. But it by no means follows that the physiological analyses and conclusions are wrong. They may be very true, and the alleged connection of some part of musical aesthetics with the sense of the perpendicular and the horizontal deserves thought. Matters of physiological synthesis which now seem strained may be the commonplaces of a hundred years hence. C. M.

Greff, De l'acoustique dans les églises. 8°, XII et 163 p. P. Lethielleux.

Grove, George, Beethoven und seine neun Sinfonien. Deutsche Bearbeitung von Max Hehemann. 8°, IX u. 365 S. London, Novello & Co., 1906. ℳ 5,—.

Hébert, H., L'art de développer le sentiment musical chez l'enfant. 18°, 69 p. P. Sté fr. d'imprimerie.

Istel, Edgar, Die Entstehung des deutschen Melodramas. gr. 8°, 104 S. Berlin, Schuster & Löffler, 1906.

— Peter Cornelius. 12°, 128 S. Leipzig, Ph. Reclam jun., 1906. ℳ —,20.

Kohut, Adolf, Die Gesangsköniginnen in den letzten drei Jahrhunderten, vollständig in 7 Lieferungen zu 1 ℳ. Berlin, Herm. Kuhz.

Da Kohut ein Veteran der Musikjournalisterei ist, so werden unsere Leser längst wissen, was von ihm zu halten; ich wundere mich nur, daß er ein Stammgast selbst solcher Musikblätter ist, deren Bestreben höher geht, als ihre Leser bloß zu unterhalten. Das vorliegende, recht in seinen Kram passende Thema hat Kohut wieder ganz auf seine Art behandelt: der teilweise schon an sich genügend skandalöse Stoff wird auf diesen Effekt hin noch besonders aufgeputzt, überhaupt alles getan, den Leser bloß zu amüsieren. Dagegen wird alles vermieden, was der Arbeit einen wissenschaftlichen Wert geben könnte, wie Nachweis und Prüfung der Quellen, sowie Untersuchungen darüber, welche Stellung die einzelnen Sängerinnen in der Musikgeschichte einnehmen. Beachtenswert sind höchstens biographische Angaben über einige Sängerinnen, die Verf. persönlich kannte, z. B. über die Umstände beim Tode der H. Sontag. Geprüft habe ich eine Anzahl der Biographien in Liefg. 1—3.

L. Scheibler.

Küchler, Kurt, Das Altonaer Stadttheater. Ein Beispiel f. d. Niedergang der deutschen Theaterkultur. 8°, 36 S. Altona-Ottensen, C. M. Adolff, 1906. ℳ —,50.

La Mara (Marie Lipsius), »Aus der Glanzzeit der Weimarer Altenburg. Bilder und Briefe aus dem Leben der Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein.« Mit vielen Abbildungen. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 8°, XV und 444 Seiten, 1906.

In den meisten Sammlungen Liszt'scher Briefe, ja auch in vielen Briefen an ihn und im Briefwechsel anderer hervorragender Zeitgenossen ist von der seltsamen und seltenen Frau, Fürstin Carolyne

Wittgenstein, geb. von Iwanowska, die Rede, vor allem natürlich in den vier Bänden der Briefe Liszt's an sie, in denen ihr Wesen trotz der Mannigfaltigkeit der darin enthaltenen Mitteilungen doch nur von einer geistigen Lichtquelle beschienen wird. Der neuesten Veröffentlichung La Mara's, dieser Zusammenstellung zeitgenössischer Briefe an die Fürstin, war es vorbehalten, durch die Konzentrierung einer großen Zahl von Farben diese faszinierende Persönlichkeit in hellem reinen Lichte strahlen zu lassen.

Der Inhalt der Bücher besteht größtenteils aus 241 Briefen von etwa 70 Verfassern an die Fürstin Wittgenstein, nebst einigen von der Fürstin und einigen an deren Tochter Prinzessin Marie (jetzige Fürstin Hohenlohe). Die Briefe sind von La Mara umrahmt, verbunden und erläutert durch Mitteilungen in jener schlichten, feinen, zuverlässigen Art, die wir von ihr gewöhnt sind, namentlich alle sachlichen Mitteilungen über Person und Leben der Fürstin sind nicht nur von inniger Verehrung, sondern auch von strengster Objektivität erfüllt und stammen aus allererster Quelle, also von der Hüterin des Erbes sowohl der Fürstin, wie Franz Liszt's, der Fürstin Marie Hohenlohe, der für diese neue wertvolle Gabe aufrichtiger Dank gebührt.

Das Buch ist nach drei Perioden geteilt: Woronince (ein Gut der Fürstin resp. ihres Vaters in Podolien) 1819—1848, sodann Weimar 1848—1860 und schließlich Rom 1860—1887. Es ist hier kein Raum, auf Verfasser und Inhalt der Briefe im einzelnen einzugehen: das Typische an ihnen ist nur das, daß alle diese Frauen und Männer, Adlige, Bürgerliche, Künstler, Kunsthistoriker, Gelehrte u. s. w. sowohl durch den Inhalt wie den Ton ihrer Briefe zu erkennen geben, daß ihre Mitteilungen an eine der heißblütig-geistvollsten Frauen ihrer Zeit gerichtet sind. Sie wirken wie Spiegel; sehr merkwürdig ist es, wie viele Schreiber ihre Schmerzen, Freuden, Pläne, Zu- und Abneigungen so rückhaltlos und vertrauend von sich geben, das man fühlt, wie sie eine warme Seele fanden, die nicht nur empfangen, sondern geben konnte. Die Fürstin muß den Zauber besessen haben, Menschen von geistiger Bedeutung gewissermaßen zum Leuchten, Sprühen, Vibrieren zu bringen, wobei diese oft Dinge äußerten, die sonst unausgesprochen geblieben wären. Sehr charakteristisch ist auch ihre Gabe, sowohl für Liszt, wie auch für andere durch Begeisterung nicht allein, sondern auch durch ein feines, diplomatisches Politisieren zu wirken, auch als Friedenstifterin unter gereizten Gemütern. Mit Wehmut muß man fragen: wo ist in Deutschland heutzutage eine Frau, die imstande ist, einen wirklich intellektuellen geselligen Mittelpunkt nicht nur zu schaffen, sondern ihn dabei auch durch eignen Geist, eignes Wissen, eignes Fühlen zu leiten, so wie es die Gebieterin in der Altenburg getan? Ja selbst ein »Salon« im guten alten Sinn ist heute kaum zu nennen.

Eine große Fülle von objektiv wichtigen Einzelheiten über das geistige Leben Deutschlands oder Europas im XIX. Jahrhundert bergen diese Blätter, sodaß sie einen weit mehr als lediglich musikalischen oder gar nur unterhaltenden Wert besitzen. Die Ausstattung ist besonders vornehm, durch viele sehr schöne Illustrationen von Menschen und Stätten geziert; manche Bedenken gegen die beharrlichen biographischen Daten in den Anmerkungen teilen wir nicht, da nicht jeder Leser derartiger Zusammenstellungen hunderte von Personalien im Kopfe haben kann; nur bei den Größten ihres Faches, wie Wagner, Herder, Holbein, Hugo könnten Epitheta wie »der berühmte Weimarer Generalsuperintendent« etc. unterbleiben. (S. 41 wird wohl das »Spinett« Mozart's nur ein Hammerklavierchen gewesen sein, S. 61 muß im Rheingoldzitat im 5ten System die dritte Note der Mittelstimme as heißen, S. 187 Anmerkung 3 Spinoza muß es statt »spanischer« heißen »portugiesisch-jüdischer« Herkunft).

Wem das geistige Weimar, wem das Geistesblitzen einer wichtigen kulturellen Gemeinschaft, wem das Schicksal d'une âme des plus altièrement chaleureuses mehr als bloße tote Geschichte ist, dem können wir nur zurufen: Nimm und lies!

Aloys Obrist.

Lecomte, L. H., Histoire des théatres de Paris de 1402 à 1904. 2 vol. 8⁰, de 64 et 155 p. P. Daragon. 9 fcs.

Lefebvre, Léon, Les origines du théâtre à Lille au XVᵉ et XVIᵉ s. 8⁰, 47 p. Lille.

Leutner, Ferd., W. A. Mozart's Leben und Schaffen. Zur 150. Wiederkehr seines Geburtstages nach Salzburg. u. Alt-Wiener Überlieferungen seiner Angehörigen und Zeitgenossen in Kürze geschildert. kl. 8⁰, VIII u. 62 S. Innsbruck, Wagner, 1906. ℳ —,80.

Marage, M., Théorie élémentaire de l'audition. 8⁰, 11 p. Tours Deslis.

Meyerheim, Mme. J., L'art du chant technique selon les traditions italiennes et bon sens. 16⁰, XXIII et 65 p. P. Costallat. fcs. 5,—.

Pilo, Mario, Psychologie der Musik. Gedanken und Erörterungen. Deutsche Ausg. v. Chr. W. Pflaum. gr. 8⁰, VII u. 222 S. Leipzig, G. Wigand, 1906. ℳ 4,—.

Ravelet, A., Quelques pensées sur l'art du chant. 16⁰, 23 p. P. Poussielgue. fcs. 1,—.

Saint-Saëns, Camille, Harmonie und Melodie. Autorisierte deutsche Ausgabe mit Vorwort von Wilh. Kleefeld. 2. Aufl. V. u. 200 S. Berlin, Harmonie, 1905, ℳ 5,—, geb. ℳ 6,50.

Die erste Auflage dieser Übersetzung erschien 1902 (das Original ist von 1885); bei uns gebildeten Deutschen muß also wohl Nachfrage nach solchen Übersetzungen aus den bekanntesten Sprachen sein. Ich weiß nicht, weshalb hier nur des Komponisten erste Sammlung seiner Journalartikel berücksichtigt wird, die zweite, Portraits et souvenirs von 1900, dagegen nicht; eine Auswahl des besten aus beiden hätte einen gehaltvolleren Band ergeben. Das 14 Seiten lange Vorwort von W. Kleefeld ist durchaus sachkundig und einsichtig abgefaßt. Bei der Übersetzung, die übrigens gut scheint, wurde bei der Redensart »il y a fagots et fagots« (Holzbündel) dies mit »Fagott« (basson) wiedergegeben.

L. Scheibler.

Schering, Arnold, Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart. Kleine Handbücher der Musikgeschichte, herausgegeb. v. Hermann Kretzschmar. 8⁰, 226 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905. ℳ 3,—.

Mit dieser ersten Publikation der von Kretzschmar ins Leben gerufenen »Handbücher der Musikgeschichte« hat sich das Unternehmen aufs vorteilhafteste eingeführt. Die vorliegende Monographie über das Instrumentalkonzert präsentiert weit mehr als nur den gegenwärtigen Stand der Wissenschaft, wie sie auch die erste zusammenhängende Behandlung des Stoffes überhaupt gibt. Man hat es denn auch mit einem der wenigen Bücher musikhistorischen Inhalts der letzten Jahre zu tun, die wirklich eine Bereicherung der Wissenschaft bedeuten.

In seiner Gesamtheit wendet sich das Buch in erster Linie an die Historiker, die große Klasse der Musikliebhaber wird es in der Mehrzahl zu den höchstens halbverdauten Büchern legen. Dies liegt einerseits im Stoffe, andererseits auch wohl in den den »Handbüchern« gesteckten Grenzen. Ein Gebiet wie das des Instrumentalkonzertes des 17. und teilweise auch des 18. Jahrhunderts erschließt sich dem Fernerstehenden einzig durch Beispiele, und da das Buch auf Beilagen vollständig verzichtet, so wird es vielen schon aus diesem Grunde unmöglich sein, zu dem früheren Konzert erfolgreiche Stellung zu nehmen. Da ferner das Instrumentalkonzert im 19. Jahrhundert im Hintergrunde des allgemeinen Interesses steht und vorläufig noch wenig Aussicht vorhanden ist, daß diese Kompositionsgattung wieder eine bedeutende Stellung einnehmen wird, so leidet eben auch ein einschlägiges Buch unter diesem Mangel an Interesse.

Die Wissenschaft gehen diese Bedenken um so weniger an, als gerade das frühere Konzert in der Entwicklung der Instrumentalformen eine bedeutsame Rolle spielte. Schering's Geschichte des Konzerts ist denn auch in erster Linie eine Geschichte der Entwicklung der instrumentalen Konzertformen. Die Materie ist besonders für das 17. Jahrhundert überaus kompliziert, da es sich hier um die Anfänge des Instrumentalkonzerts handelt. Hält man hier die Forschungen Schering's den früheren Arbeiten über dieses Gebiet entgegen, so wird jeder, der sich hier schon umgesehen hat, für die vielen neuen Aufschlüsse nur dankbar sein. Die Untersuchungen für das 17. Jahrhundert gipfeln in der Unterscheidung dreier Konzertarten, der vom Verfasser eingeführten Konzertsinfonie, des Concerto grosso und des Solokonzerts. Es ist nicht leicht, dem Verfasser durch das Labyrinth von Formen zu folgen, in der Darstellung dürfte auch dieser Teil der am wenigsten glückliche sein. Manche Fragen werden hier denn auch noch offen gelassen. So ist die Entstehung des Concerto grosso, des Kirchenkonzerts immer noch eine recht prekäre Frage, da diese wieder stark von der Besetzungsfrage abhängt, in die vollständig Licht zu bringen noch nicht gelungen ist. Der Verfasser erkennt das solistische Musizieren ebenfalls als das dem Musikempfinden des 17. Jahrhunderts nächstliegende an; wenn nun auch in Kirchen gelegentlich mit größerer Instrumentenzahl musiziert wurde, so ist die Zahl der nachgewiesenen mehrstimmigen Werke doch so klein, daß man immer noch gezwungen ist, eine eigentliche Orchesterbesetzung in den Theatern zu suchen. Und daß nur aus mindestens

doppelt besetzter Musik ein Entstehen des Concerto grosso möglich ist, wird vom Verfasser (S. 17) ebenfalls besonders betont.

Überaus wichtig ist das Kapitel über die Konzertsinfonie, Konzerte, bei denen keine Stimme solistisch hervortritt. Sie ist ein Durchgangsstadium und allein fähig, manche typische Züge in den eigentlichen Konzertformen zu erklären. Bei Behandlung des Concerto grosso ist überaus wichtig der Nachweis, daß das Trio der französischen Oper für die Bildung des *Concertino* maßgebend wird. Das entwicklungsgeschichtliche Element erfährt überhaupt in dem Buche eine ganz vortreffliche Behandlung, derart, daß es dem Verfasser zum erstenmal gelungen ist, insbesondere Torelli und Vivaldi in den Gang der Ereignisse hineinzustellen. Hier werden tatsächlich Rätsel gelöst, die hierauf schon lange harrten, so daß es gerade hier kaum noch viel zu tun geben wird. Ein ganz besonderes Verdienst hat sich der Verfasser durch das Kapitel über das ältere Klavierkonzert erworben, weil es die erste Behandlung dieses Stoffes überhaupt gibt und dadurch grundlegend wird. Neue Aufschlüsse enthält der Abschnitt über das Konzert der französischen Geigenschule und auch im nach-Beethoven'schen Konzert sind manche Lücken ausgefüllt, die durch die vergessenen Eberl, Kreutzer, Wölfl usw. sich herausgestellt haben. Die neue Zeit kommt ziemlich kurz weg, was aber bei dem Tiefstand des modernen Konzertes erklärlich ist, zumal der Historiker sich scheut, über seine eigenen Zeiten gewichtige Urteile abzugeben.

Der Fülle des Buches an positiven Resultaten zur Geschichte der Instrumentalmusik besonders im 17. und 18. Jahrhundert ist so groß, daß von einer Angabe abgesehen werden muß. Was fehlt, sind Beilagen. Ein Beilagenband, wie ihn seinerzeit Wasielewski herausgab, wäre deshalb hochwillkommen, selbst wenn er nur bis in die Zeit Vivaldi's reichen würde. Des deutschen Konzertes werden sich wohl die »Denkmäler« annehmen, um vor allem einmal deutsche Zeitgenossen Bach's zu belegen. A. H.

Schildknecht, Jos., Harmoniumschule, mit den allerersten Anfängen beginnend u. progressiv fortschreitend, unter Berücksichtigung des Spieles beim kathol. Gottesdienste und der Unterhaltung i. Familienkreise verf. Op. 36. 2. Aufl. Qu. gr. 8⁰, VIII u. 269 S. Regensburg, A. Coppenrath's Verlag, 1906. *M* 7,50.

Sénès, C., Poètes et artistes provençaux. 18⁰, 311 p. Toulon, Alté. Fr. 3,50.

Storck, Karl, Mozart's Briefe in Auswahl herausgegeben. Bücher der Weisheit und Schönheit. 8⁰, 287 S. Stuttgart, Greiner und Pfeiffer.

Vor dieser Ausgabe der Mozart'schen Briefe ist rundweg zu warnen. Nicht deshalb, weil sie durchaus unnötig war, sondern weil sie mit dem Begriff »Auswahl« in einer Weise arbeitet, die eine scharfe Kritik herausfordert. Der Herausgeber dreht und wendet sich wie ein Aal, als er dem Leser glaubhaft machen will, daß seine Auswahl vortrefflich sei. Nach einer Anzahl manövrierender Sätze kommt er denn auch zu dem Schlusse, »daß der Freund der Briefe Mozart's in dieser Auswahl nichts vermissen wird, was ihm in den alten Ausgaben wertvoll geworden ist. Der Musikliebhaber aber findet die Briefe von alledem befreit, was ihm sonst den Genuß verringern oder doch verzögern würde.«

Darauf ist zu sagen, daß dies einfach nicht zutrifft. Die Storck'sche Sammlung beginnt mit dem mehr als zur Hälfte gekürzten dritten Brief in Nohl's Sammlung; das Datum hat der Herausgeber bei seinem Streichsystem auch mit gestrichen. Die zwei ersten Briefe wird niemand entbehren wollen, der sie einmal gelesen hat. In dem dritten Briefe ist der ganze erste Teil unterschlagen, in dem der 13jährige Mozart so überaus satirisch-humoristisch über den Liebhaber seiner Schwester, ferner über den Tod Gellert's schreibt. Von derlei Dingen war also nach des Herausgebers Meinung die Ausgabe zu »befreien«. Und in dieser Art geht es weiter. Selbst das Notenbeispiel, das Mozart von den Koloraturen der Bastardella gibt, fand keine Gnade vor dem Herausgeber. Dann fehlen beinahe in jedem Briefe einzelne Sätze, und oft die allercharakteristischsten.

Wie flüchtig aber der Herausgeber arbeitet, sieht man daran, daß er an einem Ort Sätze ausläßt, von denen in einem folgenden Brief wieder die Rede ist, an welcher Stelle sie dann aber wieder erscheinen. So ist in dem Münchener Brief vom 1. XII. 1780 der Passus mit einer für Raaff komponierten Arie ausgelassen, in dem folgenden Brief redet Mozart über den gleichen Gegenstand mit Beziehung auf die frühere Briefstelle! Bei dem System, mit dem Herr Dr. Storck Bücher herausgibt, entgehen ihm solche Dinge ohne weiteres.

Daß des Herausgebers »Ausgabe« einzig auf Nohl und Nottebohm fußt, also

neugefundene Briefe nicht berücksichtigt sind, wird man bei diesem Arbeitssystem nur in Ordnung finden. Eine derartige Ausgabe entschuldigt sich auf keinen Fall durch Verlagsrücksichten, denn es liegt denn doch im allgemeinen Interesse, daß mit einem derartig kostbaren Schatz, wie ihn die Mozart'schen Briefe darstellen, nicht auf eine solche Art und Weise umgegangen wird. A. H.

Storck, Karl, Die kulturelle Bedeutung der Musik. I. Die Musik als Kulturmacht d. seelisch. u. geistigen Lebens. (Als Vortrag gehalten beim 3. musikpädagog. Kongreß in Berlin.) 8⁰, 51 S. Stuttgart, Greiner & Pfeiffer, 1906. ℳ —,80.

Tarnowski, Stanislaus. Chopin, as revealed in his Diary. From the Polish by Natalie Janotha. London, Reeves, 1905. pp. 66 crown 8 vo. 1/6.

Princess Marceline Czartoryska (portrait) furnished notes for a lecture by Count Stanislaus Tarnowski (portrait), at Cracow, 1871. Here translated into English. Apparently there are 5 sentences by the translator (portrait), and then the author begins at 6th sentence; but there is nothing to distinguish. The Polish poet Slowacki (portrait) was said to resemble Chopin (2 portraits) in features, but it does not appear from these plates. Portraits of Mickiewicz and Krasinski are introduced without any explanation. There is nothing to say against the translation, but eccentric self-advertisement does not recommend it: the portrait of translator, coroneted, and holding up a black cat "White Heather" for inspection, turns the publication into farce. The standard biography of Chopin is by Fr. Niecks.

Thomas, Wolfg. A., Johannes Brahms. Eine musikpsycholog. Studie in fünf Variationen. 8⁰, 120 S. Straßburg, J. H. E. Heitz, 1905. ℳ 3,—.

Untersteiner, Alfredo. Storia del Violino, dei Violinisti e della musica per violino. Con un' appendice di Arnaldo Bonaventura sui violinisti italiani moderni. 12⁰, 228 S. Ulrico Hoepli, Milano. 1906.

Das kleine Handbuch wird italienischen Musikern und Musikfreunden gute Dienste leisten. Es bringt einen geschichtlichen Abriß des Violinbaus, des älteren und jüngeren Violinspiels in Italien, gibt Ratschläge zum Ankauf eines Instrumentes, Repertoirewinke und Literaturhinweise, in denen erfreulicherweise auch auf die neuesten Publikationen älterer Violinwerke Rücksicht genommen ist. Der Verfasser ist in der Geschichte des Violinspiels gut bewandert und hat den Stoff bei aller Kürze übersichtlich und logisch gruppiert. Der Appendix Bonaventura's enthält eine Reihe bemerkenswerter Daten über moderne, in Deutschland wenig bekannte italienische Violinvirtuosen. A. Schering.

Wegeler und **Ries**, Biographische Notizen über Ludw. van Beethoven. Neudruck mit Ergänzungen und Erläuterungen v. Dr. A. Chr. Kalischer. Berlin u. Leipzig, Schuster & Löffler. 1906.

Schubert, Carl, Musikalien-Notizbuch. 16⁰, 117 S. Leipzig, Geb. Hug & Co., 1906. ℳ 1,—.

Ein hübsch ausgestattetes Notizbuch, das gute Dienste leistet.

Besprechung von Musikalien.

Caldara, Antonio, Kirchenwerke. Denkmäler der Tonkunst in Österreich. XIII. Jahrg. 1. Teil. Bearbeitet von Eusebius Mandyczewski. Wien, Artaria & Co., 1906. ℳ 13,—.

Poglietti, A., Richter, F. T., Reutter, G. d. Ä., Klavier- und Orgelwerke. Denkmäler der Tonkunst in Österreich. XIII. Jahrg. 2. Teil. Bearbeitet von Hugo Botstiber. Wien, Artaria & Co., 1906. ℳ 9,—.

Rousseau, J. J. 1. Ouvertüre zu »Le devin de village«. 2. Gesang- und Tanzstücke. Neuinstrumentiert und bearbeitet von Heinrich Schwartz. Leipzig, Breitkopf & Härtel. ℳ 3 und 6,—.

Die Instrumentierung der Stücke scheint sehr glücklich geraten zu sein (der Bearbeiter setzt durchgängig Flöten, Oboen, Fagotte und Hörner hinzu, bei der Ouvertüre gibt's noch Trompeten und Pauken!), im übrigen muß man aber bedauern, daß

der Bearbeiter so frei mit dem Original herumsprang. Dies bezieht sich besonders auf die Verzierungen, die fast durchgängig weggelassen sind, teilweise wohl aus Unkenntnis, wie sie auszuführen sind. Hätte der Bearbeiter einen Blick in Rousseau's Dictionnaire (Artikel »agréments«) getan, dann hätte er nicht nur gesehen, in welcher Weise Rousseau die Verzierungen anwendete, sondern auch, daß sie eben durchaus zur Sache gehören. Die Romanze des Colin ist von Ddur nach Esdur transponiert. Die reizende Arie der Colette: Si des galans de la ville, ist weggeblieben. Der Bearbeiter scheint auch die Studie von A. Arnheim (Sammelbände d. I. M. G. IV, 4) über das Werk nicht gekannt zu haben. Für die Wissenschaft ist denn auch die unvollständige (die Rezitative fehlen ganz) Neuausgabe ziemlich wertlos.

Dem Original ist die Übersetzung Frd. v. Hausegger's beigegeben. A. H.

Zeitschriftenschau.

Zusammengestellt von **Walter Niemann.**

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift VII, Heft 1, S. 37.

Anonym. Liturgische Osterandacht. Si, 31, 4. — Sanna van Rhyn. — Karl Wendling. NMZ 27, 14. — The metal for organ pipes, Mu 11, 4. — The breath in singing, Mu 11, 4. — The international pitch: 435 A. Et. 24, 4. — R. Wolkan, Die Lieder der Wiedertäufer. Bespr., Jahrb. d. Ver. f. d. evang. Kirchengesch. Westfalens VIII. — Die natürl. Grenzen der Programmusik. DMZ 37, 15. — An interesting book. (M. J. T. Lightwood »Hymn-tunes and their story«). MT 62, 758. — Heinrich Grünfeld. Johanne Stockmarr. SMT 26, 7. — Karl Maria v. Weber i. Stuttgart. SMT 26, 7f. — Judas Maccabäus by Händel. MT 62, 758. — Heinrich Heine und die Musiker. Luz. Tagbl. 17. Febr. 1906. — Constant van de Wall. MB 21, 11.

Abert, H. Moderner Musikdilettantismus, Der Tag 1906, 18. Febr.

— Zur Hebung der musikalischen Laienbildung. KL, Berliner Kongreß-Nr.

Añón, F. L. La música árabe y su infuencia en la música española. Música, Buenos-Aires, 1, 5 ff.

Antcliffe, H. An apostle of culture. MMR 36, 424.

Arend, M. Die unter Gluck's Mitwirkung hergestellte verschollene älteste deutsche Übersetzung der »Iphigenia auf Tauris«. ZIMG 7, 7.

— Nochmals Gluck's Ouverture zu »Paris und Helena«. Mk 5, 14.

— Gluck's Armida in Halle und Bearbeitungen Gluck'scher Werke. BfHK 10, 7.

— Riemanns Methode des Lesens transponierender Notierungen. NZfM 73, 13.

Aubry, P. La musique et les musiciens d'église au XVIIe siècle. LM 2, 8

Averkamp, A. Florimond van Duyze in »De Violier«, Van onzen Tijd 6, 5.

B. Grove's Dictionary and the Cliques. MC 26, 14.

Batka, R. Von der Zukunft des Konzertwesens. KW 19, 13.

Beck, G. Ein altes Schäferlied (»O Himmel was hör ich?« aus dem württemb. Unterland). MSfG 11, 4.

Bekker, P. Siegfried Ochs. AMZ 33, 15 16.

— Passionsmusik, AMZ 33, 17.

Bellaigue, C. Les sonates de piano de Beethoven. Revue des deux Mondes Paris, März 1906.

Bertini, P. Il romanzo di F. Liszt. NM 10, 115.

Blake, Th. The art of composition. Mu 11, 4.

Böckel. Vom deutschen Volksgesang. DVL, 1906, 2.

Bohn, P. Einiges zur Orientierung bei der Beurteilung der vatikanischen Choralausgabe. GBl 31, 4.

— Über Tropen. GBo 23, 3.

Bouyer, R. Le songe d'un soir de Vendredi-Saint. LIM 12, 7.

Braungart, R. Zum Thema »Programm-Musik«. MRu 2, 7.

— »Der Kirchensänger — ein Apostel. GBo 23, 4.

Breithaupt, R. M. Mozart und die Zeitmusik: Deutsche Monatsschrift f. d. gesamte Leben d. Gegenwart, Berlin 5, 6.

Buchner, O. Ermanno Wolf-Ferrari. MRu 2, 7.

Burlingame Hill, E. A new American composer, F. S. Converse and his career. Mu 11, 4.

Caspari, W. Bossi's verlorenes Paradies in Nürnberg. Si 31, 4.

Chavarri, E. L., La perspectiva musical. RMC 3, 27.

Cleve, J. S. van. The arch-enemy of the piano-student, MSt 25, 641.

Clippinger, D. A. Is music a necessity? Et. 24, 4.

Codd, E. Concerning centenaries. MSt 25, 638.

Combarieu, J. Le mode mineur d'après Rameau. RM 6, 7.
— La chorale de lycées de jeunes filles de Paris. RM 6, 7.
Cripps, A. R. Doukhobour music. MMR 36, 424.
Curzon, H. de. Le Festival Beethoven-Berlioz. GM 52. 15.
— «Aphrodite» musique de M. C. Erlanger. Première représentation à Paris. GM 52, 13.
Debay, V. »Aphrodite«, Oper v. C. Erlanger. Erstauff. i. Paris. CMu 9, 7.
Derenbourg, H. Myrtos, ou Mauristos, musicien byzantin. RM 6, 7.
Deutsch, O. E. Schubert's Totenehren. NZfM 73, 13, 14.
Dotted, Crotchet. Private musical collections I. Mr. Edward Speyer. MT 62, 758.
Downes, R. P. Anton Rubinstein. Great Thoughts, London, April 1906.
Droste, C. Albert Niemann. BW 8, 12.
Dubitzky, Fr. Zur Erstauff. v. Wolf-Ferrari's »Vier Grobiane« i. Berlin. MRu 2, 7.
Eickhoff. H. Post's »Reform des protestantischen Kirchengemeindegesanges in Deutschland«. (Abdruck aus der »Musik«). CEK 20, 4.
Elson, A. Club programs from all nations. XI. The Netherlands, Mu 11, 4.
Erb, J. L. The small conservatory. Et. 24, 4.
Ernst, A. La melodia de Wagner. Música, Buenos-Aires 1, 5.
Fischer, H. Schubart als Musiker. Süddeutsche Monatshefte, Stuttgart 3, 3.
Fl., X. Zur Urauff. d. Oper »Die vier Grobiane« v. Wolf-Ferrari i. München. MRu 2, 7.
Gaul, H. B. Do musical prodigies last? Et. 24, 4.
Gilman, L. A discussion with Vincent d'Indy. Mu 11, 4.
Gmür, R. Betrachtungen über d. »Zauberflöte«. AMZ 33, 12.
Göhler, G. Tinels Musik zu Corneilles »Polyeucte«. Bespr. KW 19, 13.
Graham, A. Musical life in New-Orleans. Et. 24, 4.
Grove, G. Mendelssohn's Italian Symphony. (Analyse.) MT 62, 758.
Grunsky, R. Musikpflege im Hause. Kind und Kunst, Darmstadt 1906, Febr.
H., F. S. Frau Eva Simony. NMZ 27, 13.
Hackl, L. Das »Haydn-Haus« in Wien. L 29, 14.
Hahn, A. »Die vier Grobiane« v. C. Wolf-Ferrari. Urauff. i. München. NMZ 27, 13.
Hansen, C. Halfdan Kjerulf, the pioneer of Norwegian music. Mu 11, 4.
Hathaway, J. W. G. The composers bitter cry. MSt 25, 640.
Heidenreich, K. Ein Wiener Musikarchiv. L 29, 13f.
Heilborn, A. Wolf-Ferrari: »Die vier Grobiane«. Die Gegenwart, Berlin. 69, 13.
Henderson, W. J. Conductors and batons (Aus der New-Yorker-»Sun«.) MSt 25, 637f.
Herold, M. Entführte Musikalien aus Nürnberg. Si 31, 4.
Heuß, A. Geschichte der Oper. Im 13. Bd. d. Jahresberichte f. neuere deutsche Literaturgeschichte, Berlin, 1905. Sonderdruck.
Hind, C. L. Musical pictures. Pall Mall Magazine, Holborn, April 1906.
Hippius, A. Was Rubinstein in den Stunden sagte. NMZ 27, 13 ff.
Hohenemser, R. Die Quarte als Zusammenklang. Zeitschrift f. Psychologie u. Physiologie d. Sinnesorgane. Leipzig 41, 2/3.
Hollenberg, O. Gabriel Pierné: Der Kinderkreuzzug. NMZ 17, 14.
Hunnius, C. Händel als Erzieher (aus d. »Evangel. Blätt. f. junge Männer in Rußland«). MRu 2, 8.
Jewett, A. D. »Order« and »Time« in piano technic. Mu 11, 4.
D'Indy, V. Les Béatitudes, de César Franck. CMu 9, 8.
Invano. »La Camerata de' Bardi« a Firenze. NM 10, 115.
Joß, V. Dolores (Bretons Oper). NMP 15, 7/8.
Istel, E. Urauff. v. E. Wolf-Ferrari »Die vier Grobiane« in München. KW 19, 14.
Judson, A. L. What are our American music schools doing? Et 24, 4.
Junker, W. Die Saison in Neapel. S 64, 32.
K., A. Anastasius Grün und die Musik. NMZ 27, 14.
Keeton, A. E. N. A. Rimski - Korsakow. Contemporary Review 1906, April.
Kleefeld, W. Musik in Berlin. Velhagen u. Klasing's Monatshefte. Berlin. März 1906.
— Ein Berliner Musikwinter. Velhagen u. Klasing's Monatshefte. Bielefeld 20, 7.
Kloß, E. Aus d. Glanzzeit der Weimarer Altenburg. BW 8, 12.
— Aus der Glanzzeit der Weimarer Altenburg; (v. La Mara). Ausf. Bespr. BfHK 10, 7.
Klinkerfuß, M. Pepito Arriola. NMZ 27, 13.
Kohlrausch, R. Geburts- u. Wohnstätten deutscher Dichter u. Komponisten. BW 8, 12.
Kopp, A. Deutsches Volks- u. Studentenlied in vorklassischer Zeit. Im Anschluß an die bisher ungedruckte v. Crails

heimsche Liederhandschrift. Berlin 1899. Euphorium, Leipzig u. Wien 13, 1 2.
Kothen, A. v. Bruckner's IV. Symphonie. FM 1906, 2/3.
Lahm, C. Die Pariser Komische Oper. Welt und Haus. Leipzig 5. 25.
Lange, Fr. Franz Schubert und die Tanzmusik seiner Zeit. NMP 15, 6.
Lauscher, W. J. Ein neues Liniensystem in der Musik. GBl 31, 4.
Lerman, J. W. Tact in teaching. Et. 24, 4.
Löbmann, H. Die Graner Messe und der XIII. Psalm von Frz. Liszt. MS 39, 4.
Lüpke, G. v. »J. S. Bach als Tondichter«. KW 19, 14.
Maréchal, H. Paris, souvenirs d'un musicien, 185–1870. M 72, 14 ff.
Marsop, P. Eine Genossenschaft ausübender deutscher Musiker. NMZ 27, 14.
Mathews, W. S. B. Polyphonic music as related to modern art and education. MSt 25, 638.
— A heart-to-heart talk with young teachers. Et. 24, 4.
Mathias, X. Ein Wort zur rhythmischen u. harmonischen Deutung d. liturgischen Weisen. C 23, 3.
Mauclair, C. La musique de piano de Schumann. CMu 9, 8.
Mey, K. Über Gesangunterricht. SH 46, 11 ff.
M., J. F. A. Steinhausen, Die physiologischen Fehler u. d. Umgestaltung d. Klaviertechnik. Bespr. LZ 57, 15.
Mojsisovics, R. v. Ludwig Thuille als Männerchorkomponist. MRu 2, 8.
— Ein vergessener »Wunderhorn«-Komponist. RMZ 7, 14/15.
Möllendorff, O. H. v. Bach und die Gegenwart. KW 19, 14.
Morsch, A. Dritter Musikpädagogischer Kongreß. KL, Berliner Kongreß-Nr.
Mortier, A. La première représentation du »Démon« de Rubinstein à Monte-Carlo. CMu 9, 8.
— »Don Procopio« de Bizet, à Monte-Carlo. CMu 9, 7.
Naught, W. G. Mc. The Competition Festival Movement in England. ZIMG 7, 7.
Nef, K. Ein neues Buch über den Männerchor. Bespr. d. Buches »Der deutsche Männerchor« v. A. König. SMZ 46, 14.
Neißer, A. »Aphrodite« Oper v. C. Erlanger. Erstauff. i. Paris. AMZ 33, 14.
Nelle, W. Mathias Claudius und das Kirchenlied. MStG 11, 4
Nin, J. J. Beethoven, el ritme y els pianistes. RMC 3, 27.
Nolthenius, H. De uitvoering van de Matthäuspassion van Bach door de afdeeling van toonkunst te Amsterdam op Palmzondag. WvM 13, 5.
O., C. v. Die Apostel van Edw. Elgar in Berlin. WvM 13, 13.
Oertel, A. Über das Üben auf Blasinstrumenten. (Aus d. Österr.-Ungar. Mus.-Ztg.). DMZ 37, 15.
Pearce, Ch. W. The English voluntary. Mu 11, 4.
Pedrell, F. Conferencies en l'Academia Granados (Les Sonates de Dom. Scarlatti, Sammartini y Haydn, La Sonata y'l Quartet en la musica de Haydn). RMC 3, 27.
Pelzer, J. Lerne singen. GBl 31, 3.
Pike, H. H. Singing fundamentals. Et. 24, 4.
Platzbecker, H. Oscar Wermann. NMZ 27, 13.
Pohl, L. Clara Schumann's Ehejahre. Bespr. v. B. Litzmanns: Clara Schumann II. AMZ 33, 15/16 ff.
Polignac, A. de. Pensées d'ailleurs. LM 2, 7.
Pommer, J. Das älplerische Volkslied u. wie man es findet. DVL 1906, 2.
Poueigh, J. Au pays de Neuvièmes. LM 2, 7.
Pougin, A. Un Luthier Revolutionnaire. M 72, 12 ff.
Prümers, A. Materielles. NMP 15, 7/8.
Quittard, H. »Thamara« de M. Bourgault-Ducoudray. RM 6, 7 ff.
Raabe, P. »Der Kinderkreuzzug« v. G. Pierné. AMZ 33, 15/16.
Rabich, E. 120 Kirchenmelodien taktmäßig notiert. BfHK 10, 7.
R., H. »Dolores«, Oper v. T. Breton. Erstauff. i. Prag. Beil. z. Bohemia, Prag. 20. Febr. 1906.
Rickaby, T. L. Some recital ideas. Et. 24, 4.
Riemann, H. Ausdruckskraft musikalischer Motive. Zeitschrift f. Ästhetik u. allgemeine Kunstwissenschaft. M. Dessoir, Stuttgart 1, 1.
Riesenfeld, P. Ästhetische Grenzgebiete. AMZ 33, 14.
Sawyer, F. A. Music growth at Wellesley. Mu 11, 4.
Schlegel, A. L. Thuille. SH 46, 14 f.
Schmitz, E. Musikalische Popularisierungsbestrebungen. S 64, 33.
Schröder. Der Pfarrer u. die Kirchenmusik. GBl 31, 3.
Schünemann, G. Der III. Musikpädagogische Kongreß in Berlin, NZfM 73, 17.
Schweitzer, A. Französische und deutsche Orgelbaukunst. Mk 5, 14 f.
Schwenke, P. Der sächsische Etat der Bibliotheken u. d. Kataloge. Zentralbl. f. Bibliothekswesen. Leipzig 23, 3.
Schwers, P. Die erste deutsche Musik-Fachausstellung. RMZ 7, 12.

Seeberg, R. Alexander v. Öttingen. Konservative Monatsschr. Berlin, März 1906.
Servières, G. Les contrefaçons et parodies du »Freischütz«. GM 52, 14 ff.
S., F. 75jährig. Stiftungsfest der Hamburger Musiker-Verbindung v. 1831. DMZ 37, 16.
Shakespeare. W. What is voice production. Mu 11, 4.
Sherwood, E. P. The damper pedal. Mu 11, 4.
S., J. S. The metronome. MMR 36, 424.
Skeeves, H. J. Music in Mexico. Et. 24, 4.
Söhle, K. J. S. Bachs Choralvorspiele. KW 19, 14.
Sonneck, O. G. Washington's ›Marsch. ZIMG 7, 7.
Stanford, Ch. V. Das falsch gedruckte Metronomzeichen in Beethoven's neunter Symphonie. ZIMG 7, 7.
Stein. »Joh. Seb. Bachs Kunst — kerndeutsche Kunst.« Kch 17, 4 f.
Steinitzer, W. Was könnte das musikalische Parteiwesen nützen? AMZ 33, 12.
Sternberg, C. v. The American composer. Et. 24, 4.
Sternfeld, R. Hugo Wolf-Literatur. MWB 37, 13 ff.
Stieglitz, O. Aus der Glanzzeit der Weimarer Altenburg, (v. La Mara). Bespr. KL.
Stoecklin, P. de. Musiciens contemporains. Max Reger. CMu 9, 7.
Storck, K. Beethoven als Angelpunkt d. Musikentwicklung. MRu 2, 8.
— Enrica v. Handel-Mazzetti. Die Warte, München 7, 5.
— Zur Aufführung v. Mozart's »Die Hochzeit des Figaro« in d. Komischen Oper. KL.
Stötzner, P. Ein noch nicht bekannter Druck geistlicher Lieder. (Magdeburg, Gehe 16. Jhr.). Euphorion, Leipzig u. Wien 13. 1/2.
T. Große öffentliche Musikerversammlung des Lokalvereins »Dresden«. DMZ 37, 16.
Teibler, H. S. v. Hausegger's Lieder. Bespr. KW 19, 13.
Teneo, M. Miettes historiques LM 2, 7.
Thomas, Fr. Der Kuckucksruf bei Athanasius Kircher und die Höhe der Stimmung um 1650, 69. Bericht des Vereins für Naturkunde zu Kassel 1905.
T., J. E. The organ in Square Road Congretional Church, Halifax. MSt 25, 637.
Torchet, J. »Marie-Magdeleine« de Massenet au théatre. GM 52, 11.
Tozier, J. A talk on teacher's advertising. Mu 11, 4.
Trp., E. Hegar-Feier in Zürich. SMZ 46, 14.
Vaselli, A. Hundertmal »Siegfried«. NMP 15, 7/8.
Victori, J. Theophil Groß † C 23, 3.
— Immer wieder die Vaticana. C 23, 4.
Wallaschek, R. Prinzipien des Musikunterrichts (Aus »Psychologie und Pathologie d. Vorstellung«). NZfM 73. 17.
Wallner, L. Brüsseler Musikleben. NZfM 73, 15 ff.
Warren, M. S. The King's Choristers. Good Words, London, April 1906.
Weber-Bell, N. Physische und psychische Klangfarbe. MWB 37, 15/16 ff.
Wilhelm, P. Das Clara Schumann-Buch v. B. Litzmann. Bespr. RMZ 7, 12.
Witt, Fr. Ein Dirigent muß ein feines Gehör haben. MS 37, 4.
Wodell, F. W. Developing tonal power. Et. 24, 4.
X. Les instruments de musique en usage à Zanzibar. RM 6, 7.
Zöllner, H. Über Erklärung von Instrumentalmusik. DMMZ 28, 10 f.

Buchhändler-Kataloge.

Mitteilungen d. Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel, Leipzig. April 1906 Nr. 85. Über die »Neue Bachgesellschaft« siehe Notizen S. 337. An Michael Haydn's 100. Todestag (10. Aug. 1906) wird durch Angabe neugedruckter Werke erinnert. »Hausmusik aus alter Zeit« betitelt sich eine neue von Hugo Riemann herausgegebene Sammlung »Intime Gesänge mit Instrumentalbegleitung aus dem 14. und 15. Jahrhdt.« Auf das Geleitwort sei besonders aufmerksam gemacht. Eine ähnliche Sammlung von H. Leichtentritt wird unter dem Titel »Mehrstimmige Lieder alter deutscher Meister« angekündigt. George Petrie's Sammlungen irischer Volksmelodien sind von Ch. V. Stanford als »The complete Collection of Irish music« herausgegeben. Von demnächst erscheinenden Büchern ist von besonderem Interesse C. Mennicke: »Hasse und die Brüder Graun als Sinfoniker«. Bericht über erschienene Bücher, Musikalien usw.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Ortsgruppen.[1])

Berlin.

Am 25. März hielt der Unterzeichnete einen Vortrag »Heinrich Isaac als weltlicher Komponist«, welcher allgemein mit Interesse aufgenommen wurde. Gestützt auf das für die »Denkmäler der Tonkunst in Österreich« gesammelte Material charakterisierte er, nachdem er kurz das Leben des Meisters umrissen hatte, seine Tätigkeit auf italienischem und deutschem Boden. Wirkte Isaac am Hofe Lorenzo's ganz im Sinne der Italiener, so versenkte er sich im Dienste Maximilian's in die Eigenart deutscher Liedmusik, wie sie uns schon aus einigen Sätzen des Lochamer Liederbuches und später aus dem Münchener und Berliner Liederbuch, sowie aus den Gesängen Adam von Fulda's entgegen klingt. Hier wie dort bewährt sich seine Kraft in der Vertiefung des Inhalts, bewährt er sein melodisches Talent und seine Satzkunst. Eine Fülle von Vorhaltsakkorden bezeichnet seinen Stil, das Streben nach Wohllaut und die Bevorzugung der Terzlage ist aufs deutlichste erkennbar. Ein Hang zum Sentimentalen macht sich im Gebrauch der verminderten Quinte geltend. Ohne Frage gehört Isaac zu den hervorragendsten Vertretern des älteren mehrstimmigen weltlichen deutschen Liedes. Aber auch auf dem Gebiete italienischer Musik hat er neue Wege gewiesen. Sein Name steht in Verbindung mit der Schöpfung der Form der *canti carnascialeschi*, auf welche Unterzeichneter genauer einging. Hat sich von Isaac auch kein Beispiel dieser Gattung erhalten, so können die Werke anderer, wie seines Landsmannes Alexander Agricola, in die Lücke eintreten. Der Gattung am nächsten steht Isaac's Loblied auf Florenz *Ne piu bella di queste*.

Groß als kirchlicher Tonsetzer, hervorragend als weltlicher Vokalkomponist, leistete Isaac Bedeutendes auch auf dem Gebiete instrumentaler Musik, deren Pflege Vortragender in die früheren Jahrhunderte zurückverfolgte. Fast alle Meister neben Isaac haben sich auch als Instrumental-Komponisten betätigt, voran Obrecht und Josquin. Und wie groß das Bedürfnis jener Zeit nach Literatur für Instrumente war, zeigen uns die vielen gedruckten Sammlungen textloser Sätze eines Petrucci, Schöffer, Oglin, Formschneyder usw., von handschriftlichen ganz zu schweigen. Vokales wie Instrumentales berührt sich hier aufs engste, man erkennt, was schon so mancher Titel besagt, daß dieselbe Musik Stimmen wie Instrumenten diente. Ganz der Charakteristik instrumentalen Satzes durch Joh. de Garlandra entsprechend sind sequenzenhafte Melodiebildung und Nachahmung die Kennzeichen des instrumentalen Stils Isaac's. Hinzutreten weit ausgreifende Passagen und Spielfiguren. Der Gebrauch, Instrumentalsätze mit eigenen Namen zu belegen, ist alt. Finden sich im 14. Jahrhundert Bezeichnungen wie Gaeta, Isabella, Belicha und im 15. Jahrhundert wie der Pfauenschwanz, die Krebsschere, die Eselskrone, so hat Isaac eine *mora*, eine *l'ombre*, eine *martinella*. Andere Instrumentalsätze gehen unter dem Namen der chanson, welche das Thema abgab, oder sind als carmen aufgeführt, oder entbehren jeglicher Bezeichnung. Nachdem Unterzeichneter kurz die Besetzung solcher Sätze besprochen, zeigte er, welche Bedeutung Isaac auch für die Hausmusik gewann, in welche vokale und instrumentale Sätze dieses Meisters durch die Vermittelung der Organisten und Lautenisten Eingang fanden. Mit kurzen Hinweisen auf das Verhältnis des Intavolators zu seiner Vorlage schloß der Vortrag ab, der durch die praktische Vorführung einer ganzen Reihe von Werken veranschaulicht wurde. Unser Vorsitzender, Herr Prof. Georg Schumann hatte die große Liebenswürdigkeit, mit Mitgliedern seiner Singakademie den canto carnascialesco: *De' sartor' nui siam maestri* sowie folgende Lieder Isaac's zu Gehör zu bringen: »*Un di lieto giamai non ebbi*«, »Isbruck ich muß dich lassen«, »Al mein mut«. Frl. Calmus und die Herren Dr. E. Praetorius, Beckmann, Nef, Krabbe und Geigenbauer O. Möckel spielten unter Leitung des Herrn Otto Kinkeldey die

1) Der Bericht der Leipziger Ortsgruppe kann wegen Raummangel erst in nächster Nummer erscheinen.

Fantazie von Josquin und *La morra*, *Le serviteur*, *O venus bant*, sowie zwei unbezeichnete Instrumentalsätze Isaac's. Der Unterzeichnete selbst steuerte eine Ochsenkun'sche Lautenbearbeitung des Satzes Isbruck bei. Alle Vortragenden erwarben sich den Dank der Gesellschaft und des Unterzeichneten.

Nach kurzer Diskussion spielte Herr Dr. Max Seiffert auf einem Normalharmonium (Mason & Hamlin), welches Herr Paul Köppen gütigst zur Verfügung gestellt hatte, Georg Böhm, »Freu dich sehr, o meine Seele«, J. G. Walther »Variationen über einen Basso Continuo von Corelli«, sowie neuere Charakterstücke für das Harmonium von K. Kämpf und A. Bird. Die feinsinnigen Interpretationen fanden allgemeinen Beifall.

Johannes Wolf.

Frankfurt a. M.

Die Veranstaltungen, welche die Frankfurter Ortsgruppe im vergangenen Winter darbot, haben ihr erfreulicherweise einen nicht unbeträchtlichen Zuwachs an Mitgliedern gebracht und auch bei einem größeren Publikum und der Kritik ermutigende Anerkennung gefunden. An erster Stelle sind die drei historischen Konzerte zu erwähnen, welche am 25. Oktober und 12. Dezember 1905 sowie am 14. März 1906 stattfanden. Sie behandelten »die musikalische Renaissance in Italien«, »das deutsche Volkslied im Mittelalter« und »die Anfänge der deutschen Oper«. Professor Dr. Fritz Volbach aus Mainz hatte es in dankenswerter Weise übernommen, über die genannten Themen zu sprechen und eine Schar strebsamer Sänger (die Damen J. Gerold, A. Kämpfert, H. Martini, M. Schwekowsky, W. Weismann, die Herren P. Hegar, Dr. v. Herget, A. Kohmann und H. Vaterhaus) hatte sich unter Leitung unseres 1. Vorsitzenden Th. Gerold, der auch einen klangschönen Chor und ein kleines Orchester zusammengestellt hatte, vereinigt, um Volbach's fesselnde Ausführungen durch den Vortrag sachkundig ausgewählter historischer Beispiele zu erläutern. So bot der erste Abend Stücke von G. Caccini, B. Magni, C. Filago, St. Bernardi und namentlich von Cl. Monteverdi, von diesem u. a. ein längeres Fragment aus dem »Orfeo«; der zweite Abend höchst interessante Volksweisen, beginnend mit dem Hildebrandslied, an welches sich Beispiele der alten Sequenzen, Ostergesänge, Bittfahrts- und Geißlerlieder anschlossen, gefolgt von einer Reihe charakteristischer Liebes-, Trink-, Landsknechts- und Tanzlieder, meist in einem von dem Redner besorgten vierstimmigen Satz und von ihm am Klavier begleitet; den Schluß bildete das alte Weihnachtslied »Es ist ein Reis entsprungen«. Der dritte Abend brachte nach Ausblicken auf die italienische und französische Oper, wobei ein Duett aus Monteverdi's »Incoronazione di Poppea« und eine Arie aus Lully's »Proserpine« zu Gehör kam, Stücke von J. Theile, N. A. Strunck und namentlich Reinh. Keiser, dessen Schaffen Volbach's Vortrag und die ausgewählten Beispiele (darunter eine große Szene aus »Octavia«) trefflich charakterisierten. Der Abend schloß mit einem Duett aus Händel's »Almira«.

Dem Andenken Mozart's galten zwei weitere Veranstaltungen der Ortsgruppe. Die erste war dem Entgegenkommen des Mitgliedes Herrn F. N. Manskopf zu danken, welcher in seinem weitbekannten musikhistorischen Museum eine Gedächtnisausstellung arrangiert hatte, die vor den Mitgliedern der Ortsgruppe am 14. Januar 1906 mit einer Ansprache des Unterzeichneten eröffnet wurde. Sie enthielt eine Fülle interessanter Stücke, so besonders eine wohl fast lückenlose Sammlung von gegen 50 Mozartporträts, ferner Partituren und Klavierauszüge Mozart'scher Werke, namentlich aus älterer Zeit, Porträts der Zeitgenossen Mozart's sowie berühmter Interpreten seiner Werke, Theaterzettel und Konzertprogramme über Mozart-Aufführungen von historischer Bedeutung, Abbildungen der Dekorationen zur »Zauberflöte« von Schinkel, zu »Titus« von Fuentes u. a., endlich eine Kollektion von Blättern, auf die Mozart-Verehrung und -Pflege in Frankfurt a. M. bezüglich, alles in allem mehr als 300 Nummern. Am 21. Januar fand eine zweite Feier zum Gedächtnis Mozart's statt, zu welcher sich die Ortsgruppe mit der Gesellschaft für ästhetische Kultur vereinigt hatte. Sie brachte am Anfang und Schluß die herrlichen Chöre zu »König Thamos« unter Leitung Th. Gerold's (Baßsolo P. Hegar, am Klavier Katha Widmann). Rezitationen vom Mitglied des Schauspielhauses Charlotte Boch (Prolog zur Enthüllung des Mozart-

denkmals in Salzburg von Grillparzer, fünf Sonette auf Mozart'sche Kompositionen von D. Fr. Strauß), die Mozart'sche Sonate Nr. 15 für Klavier und Violine (Kapellmeister Dr. Rottenberg und Konzertmeister H. Lange), endlich das Klarinettenquintett in A-dur, ausgeführt von den Herren Mohler, Hock, Dippel, Allekotte und Appunn. Eine mit der Feier verbundene Ausstellung enthielt aus der Bibliothek des Mitglieds der Ortsgruppe, Herrn Paul Hirsch, die vier ältesten Don Juan-Partituren, alte Ausgaben des Requiems (Partituren und Klavierauszüge), Schriften über das Requiem und seltene Klavierauszüge anderer Mozart'scher Werke, daneben die biographische Literatur über Mozart von den ältesten Veröffentlichungen bis auf Jahn, aus dem Besitz des Herrn Louis Koch einen Originalbrief Mozart's an den Magistrat der Stadt Wien nebst dessen Antwort und einige weitere seltene Mozart-Reliquien aus dem Besitz der Frau Musikdirektor Dr. Henkel.

In der Hauptversammlung, welche am 28. November 1905 stattfand, wurde der bisherige Vorstand auf weitere zwei Jahre bestätigt mit Ausnahme des Herrn F. N. Manskopf, der zum allgemeinen Bedauern infolge Überhäufung mit Arbeit eine Wiederwahl ablehnte; für ihn trat Dr. Oswald Feis in den Vorstand ein; Herr Manskopf wurde zum Ehrenmitglied ernannt. **Albert Dessoff.**

Paris.

La Section de Paris de l'IMG. s'est réunie le 25 avril, au Pavillon de Hanovre, siège de la section. Après quelques mots de M. Ecorcheville relatifs au Congrès de Bâle, auquel la section de Paris participera officiellement, la parole a été donnée à M. Marnold pour une communication sur la Musique grecque.

M. Ecorcheville a fait ensuite une communication sur Corneille et la Musique. Il a dirigé l'exécution d'une scène de la partition d'Andromède, musique de Marc-Antoine Charpentier, dont il a retrouvé la partition. Cette scène fut chantée par Mlle. Babaian et M. Sautelet, membres de l'IMG. **J.-G. Prod'homme.**

Neue Mitglieder.

Bodenstein, Dr. Ernst, München, Ludwigstraße 22a.
Cesbron, Alexis Paul, Ingénieur, Paris, 41 rue de la Tour d'Auvergne.
Chabannes, Madame la comtesse A. de, Paris, 11 rue Dosne.
Curzon, Henri de, Chef de section aux Archives nationales. Paris, 7 rue St. Dominique.
Faye-Jozin, Madame de, Paris, 117 rue St. Lazare.
Fortin, Louis Marcel, imprimeur, Paris, 6 Chaussee d'Antin.
Guilmant, Alexandre, organiste, Meudon (S. & O.), 10 chemin de la Station.
Halle, J., Antiquar, München, Ottostraße 3a.
Hugon, J., Paris, 10 rue Francœur.
Indy, Vincent d', Compositeur et directeur de la Schola cantorum, Paris, 7 Avenue de Villars.
Moszkowski, M., Compositeur, Paris, 4 rue Nouvelle.
Musikhistorisches Seminar der Friedrich Wilhelms-Universität, Berlin.
Petit, C., Paris, 12 rue Vézelay.
Reuchsel, Maurice, Lyon, 42 Place de la République.
Sautelet, Charles, Paris, 85 Boulevard Beaumarchais.
Valadon, Gaston, Paris, 8 rue Mayran.
Vaschide, N., Chef de Travaux au laboratoire de psychologie expérimentale de l'Ecole des Hautes Etudes, Paris, 56 rue Notre Dame des Champs.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Hefs, Dr. Heinz, Kapellmeister, Troppau, jetzt München, Luisenstraße 35.

Ausgegeben Anfang Mai 1906.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100 N.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 9. **Siebenter Jahrgang.** **1906.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 *M*. Anzeigen 25 *₰* für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 *M*.

Bemerkungen zur Gitarristik.

Nicht sobald wohl hat ein Instrument in Deutschland den Wandel der Zeiten und des musikalischen Modegeschmacks in dem Maße erfahren wie die Gitarre. Die zärtliche Sentimentalität und der empfindsame Romantizismus am Ausgange des 18. Jahrhunderts, der den unendlichen Räuberroman Rinaldo Rinaldini-Fernandini-Montebello eines Vulpius zeugte, fand in der aus dem romantischen Lande der Abruzzen importierten formgefälligen Gitarre das geeignete Werkzeug und Wahrzeichen einer Kulturperiode. Über fünfzig Jahre erhielt sich der auch von Frauen stark begünstigte Gitarrekultus. Um so kläglicher war das Los des außer Modekurs gesetzten Favoritinstruments. Immer wieder erneuten sich die Versuche, der Gitarre aus dem Verfall und der fortschreitenden Vergessenheit aufzuhelfen. So entstand im Juli 1877 der von Otto Schick und Egmont Schroen, zwei ehemaligen Schülern Dr. Wilhelm Schoene's, eines Gitarrespielers aus der Blütezeit des Instrumentes, gegründete Leipziger Gitarreklub[1]. In den neunziger Jahren erschien der Schwede Sven Scholander auf dem Plan und erregte mit seinen Liedern zur »Laute« (eigentlich einer Gitarre mit Lautenkörper) zuerst wenig, seit einigen Jahren aber ganz bedeutendes Aufsehen. Es kam Wolzogen's »Überbrettel« mit Frau Bokken Lasson und Laura von Wolzogen, die auch Lieder zur »Laute« sangen usw. Nun ist München die Metropole der Gitarristik geworden. Hier hat der ebenfalls von einem Gitarristenveteranen, Otto Hammerer, begründete »Internationale Gitarristenverband« seine Hauptvertretung, die auch auf publizistischem Wege (»der Gitarrefreund«) die künstlerische Wiedergeburt der Gitarre als Solo- und Begleitinstrument zu betreiben strebt. Im Mittelpunkte des Münchener Kreises steht der Kgl. bayr. Kammermusiker Heinrich Scherrer als eifriger Verfechter der Gitarre als eines volkstümlichen Begleitinstrumentes »par excellence« mit seinen »deutschen Volksliedern und Balladen zur Gitarre«. Wir werden später noch näher darauf zu sprechen kommen. In dem früheren Rechtsanwalte Robert Kothe gelang es Scherrer seiner Sache einen erfolgreichen Anwalt zu finden, der als »Apostel des Liedergesanges zur Laute« auszog.

1) Egmont Schroen: Die Gitarre und ihre Geschichte. Leipzig 1879.

Soweit wäre die Sache ja ganz schön. Leider aber muß in betreff der Inszenierung dem verantwortlichen Regieführer ein gewichtiger Vorwurf gemacht werden. Seit Scholander bis auf Scherrer hat sich der Mißbrauch verbreitet, den vielleicht etwas uninteressanten Begriff »Gitarre« mit dem klangvolleren und, wie es scheint, suggestiver wirkenden Worte »Laute« zu umgehen. Nachdem die Geschichte immer krassere Formen annimmt, wird es ernstlich an der Zeit sein, wider die historische Taschenspielerei aufzustehen. Ich glaube, nicht allein zur Steuer der historischen Wahrheit, sondern auch im Interesse der ganz gewiß fördernswerten Sache reeller Gitarristik, die damit auf einen bedenklichen Abweg gelenkt und besonnenen Gitarristen nur verdrießlich gemacht wird. Auf jeden Fall bedauerlich ist es aber, daß selbst musikwissenschaftlich gebildete Kritiker an dem verführerischen Schlagwort von der »Wiederbelebung des Lautenspiels« so zahlreich hängen geblieben sind. Wie seinerzeit die tränennassen Reimereien auf die geliebte »Zither«, so schießen nun allenthalben mehr oder minder phantasievolle Aufsätze über die »Laute« empor. Bis zu welchem Grade die Begriffsverwirrung gestiegen ist, möge die folgende Notiz im »deutschen Volkslied« (Wien, Dezember 1905, Heft 10) illustrieren. Herr A. Bechtle schreibt da: »Pflegt das Lautenspiel! Es hat sich in München ein internationaler Gitarristenklub gebildet, um der vergessenen und verachteten Gitarre wieder aufzuhelfen. · Sie soll wieder zum eigentlichen Haus- und Familieninstrument werden usw. Die Seele der Bewegung zugunsten der Laute ist der Kammermusiker Scherrer in München. Er und der Konzertsänger Robert Kothe haben in München und in Berlin in letzter Zeit Volkslieder mit Begleitung der Laute (der deutsche Name für Gitarre) gesungen« usw. Das heißt doch wahrlich, den Teufel mit Beelzebub austreiben[1]!

Die Legende von der Gitarre als einem Ableger[2]) oder einer jüngeren Schwester der Laute läßt sich angesichts der uns durch den Druck überlieferten Literatur vom 16. Jahrhundert an nicht aufrecht erhalten. Man findet da nicht nur selbständige Gitarrebücher, sondern auch in den Lautenbüchern eigens für die Gitarre bestimmte Stücke. Daraus folgt, daß die Lautenisten selber die Gitarre als ein heterogenes Instrument betrachtet und behandelt haben. Parallel zur Lautenmusik läuft die Gitarremusik in vielfach eigenartiger Entwicklung, bis an die Stelle der Laute, die ihre musikalische Mission erfüllt hat, die Gitarre tritt. So in Spanien bereits zu Ende des 16., in Deutschland allgemein mit Schluß des 18. Jahrhunderts. Ein abschließendes Urteil über die Gitarristik darf man nach dem gegenwärtigen Stande nicht erwarten; das ganz gewaltige internationale Material liegt noch so gut wie unberührt da. Hoffen wir, daß monographische Arbeiten auch hier bald das nötige Licht bringen. Ich möchte versuchen, wenigstens einige Hauptmomente aus der Geschichte der Gitarre herauszuheben.

1) *Al aud* (*Feud*) heißt im Arabischen »Schildkröte«, wonach die Laute wegen der Ähnlichkeit ihrer Gestaltung benannt wurde. Darf man noch über den biederen Meister Sebastian Ochsenkuhn lächeln, wenn er (Tabulaturbuch, 1558) u. a. Laute von dem »lauten gethön oder clang« ableitet?

2) In Mendel's Lexikon schreibt C. Billert: »Unmittelbar entstand dieselbe aus dem *El-Aud* der Araber usw. ... Die erbitterten Rassenkämpfe in Spanien 710 bis 1274, die zu einem Rückschritt und dem gänzlichen Verschwinden der arabischen Kunst daselbst Veranlassung gaben, führten zur Erfindung der modernen Gitarre!« Die Blüte der spanischen Lautenmusik fällt doch in's 16. Jahrh. (Don Luys Milan usw.).

Die Gitarre ist bekanntlich ein Erbstück von den Arabern. Sie haben die *Kitârah* wie die meisten ihrer Musikinstrumente von den Persern übernommen. Das ursprünglich dreisaitige Instrument hieß bei den letzteren nach dieser Eigenschaft *sitar* (*schtareh*)[1]. Während die arabische »Königin der Instrumente«, die Laute, vornehmlich den besseren Ständen und Virtuosen gehörte, wurde die Gitarre das Instrument der breiten Schichten des Volkes von Spanien. Die spanischen Gitarremeister nennen sie denn auch ein »*instrumento nacional, en España muy antiguo*«[2]. In dem Grundriß zu einem Traktat »*de inventione et usu musicae*« (1484?)[3] erwähnt Johannes Tinctoris unter den Instrumenten seiner Zeit auch die *ghiterra*, die in Katalonien erfunden worden sei und auch *ghiterna* heiße; sie wäre wegen ihres dünnen Tones selten in Gebrauch und werde in Katalonien viel öfter von Weibern als von Männern gespielt. Im Vergleiche zu der instrumentalen und technischen Vollkommenheit der Laute, die Tinctoris neben der Viola für sein Instrument erklärt, entbehrt das etwas geringschätzige Urteil über die damals saitenarme (vierchörige) Gitarre nicht einer gewissen Berechtigung. Noch zu der Zeit, als die Gitarre schon fünf Chöre besaß, wurde die Frage, ob sie ein vollkommenes oder ein unvollkommenes Instrument wäre, von den Gitarristen selbst ventiliert[4].

Von spanischen Lautenbüchern aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts enthalten die »*tres libros de música para vihuela*« von Alonso de Mudarra (1546) auch Stücke für die vierchörige Gitarre in alter Stimmung (f, c, e, a). Eine Übersicht über die verschiedenen Stimmanieren der Gitarre sowie einer Abart derselben, der Merkurgitarre, dann auch für ein Ensemble [z. B. Vihuela (Laute), Gitarre und Mandoline (Bandurria)] gibt Morphy[5]) aus Padre Bermudo's »*Declaracion de los instrumentos*« (1555). Die Tendenz einer wachsenden Besaitung der Gitarre, die bei ihr freilich nie zu jenem Überschwang ausartete, der der Laute buchstäblich den »Kragen« gebrochen hat, macht sich bereits um jene Zeit bemerkbar. Padre Bermudo registriert bereits die Stimmung einer fünfsaitigen »neueren« Gitarre. Die endgültige

---

1) Kiesewetter: »Die Musik der Araber« S. 90. — Fétis »*Histoire génér. de la musique*«, S. 288 ff. Allerdings finden sich bei Fétis auch hier ganz seltsame Widersprüche (vgl. S. 285, Anmerkung, u. S. 405 ff.). Auch bei den Indern erscheint später das »*sitar*« in zweierlei Formen, mit einem Lautenkörper und in der heute üblichen Achterform (vgl. Fétis S. 288 und Hipkins u. Gibb »*Musical instruments*«, Plate XLII).

2) *The arab blood in Spain may have tended to preserve the use of the guitar as a national instrument in that country.* (Hipkins u. Gibb, S. XI.)

3) F. X. Haberl »Kirchenmusikalisches Jahrbuch f. d. Jahr 1899«, S. 69 ff.

4) So sagt Gaspar Sanz (»*Instruccion de musica sobre la guitarra española*«, Zaragoça 1674, Prologo): »*Otros han tratado de la perfeccion de este Instrumento, diziendo algunos, que la guitarra es Instrumento perfecto, otros que no; yo doy por un medio, y digo que ni es perfecta, ni imperfecta, sino como tu la hizieres, pues la falta, ò perfeccion està en quien la tañe, y no en ella. pues yo he visto en una cuerda sola, y sin trastes hazer muchas habilidades, quen otros eran menester los registros de un Organo; por lo qual, cada uno ha de hazer a la guitarra buena, o mala, pues es como una dama, en quien no cabe el melindre de mirame, y no me toques; y su rosa es muy contraria a la Rosa. pues no se marchita, por mucho que se toque con las manos, antes si la cogen de mano de buen Maestro, producirà en las de todos nuevos ramilletes, que en sonoras fragancias recrearàn el oido*«.

5) G. Morphy: »*Les Luthistes espagnols du XVIe siècle*«, Breitkopf & Härtel.

Annahme der fünften (höchsten) Saite erfolgte aber erst im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts. Sie ist mit dem Namen Vicente Espinel[1]) verknüpft. Damit trat die Gitarre in ein neues Stadium ein, in eine Epoche aufstrahlenden Glanzes und einer reich sich entfaltenden literarischen Blüte. Sie erwarb sich hiedurch den besonderen Kennamen »*spanische Gitarre*«[2] und bestieg als das erklärte nationale Instrument der Spanier den Thron der depossedierten Königin Laute.

In Italien wird die Gitarre nicht allein von Spanien, sondern wie die Laute auch von Sizilien aus Eingang gefunden haben. Aus der obigen Notiz Tinctoris' wäre zu schließen, daß die Gitarre im 15. Jahrhundert in Italien noch weniger im Schwange war. Immerhin muß sich ihre Pflege im 16. Jahrhundert gesteigert haben, da Melchior de Barberiis in seinem Lautenbuch (1558) fünf Phantasien »*per la chitarra da sette corde*« bringt. Gegenüber den Lautenstücken nehmen sich diese Gitarrephantasien freilich noch ziemlich einförmig und mager aus. Mit der Annahme der fünfchörigen spanischen Gitarre tritt aber auch Italien zu Beginn des 17. Jahrhunderts in eine bedeutungsvolle Wende ein. Wie Frankreich das gefeierte Land der Lautenkunst, so wird Italien ein klassischer Boden der Gitarristik, was der bekannte Reimspruch ausdrückt:

»Wenn Italien Gitarre spielt ...
Frankreich seine Lauten rührt ... nichts ihm gleicht«.

In Frankreich ist die Gitarre bei der unmittelbaren Nachbarschaft Spaniens gewiß frühzeitig bekannt geworden. Bereits im 14. Jahrhundert wird die »*guisterne*« in dem langen Register von Instrumenten von Guillaume de Machault[3]), (»*La Prise d'Alexandrie*«), ebenso von Jean Lefèvre, dem Glossator von Richard de Fournival's »*La vieille*«, angeführt[4]).

Ein äußerst wertvolles Dokument zur Geschichte der Gitarre in Frankreich im 16. Jahrhundert publiziert J. B. Weckerlin in seinen »*Nou-*

1 Der Portugiese Nicolas Doisi de Velasco bestätigt dies in seinem Gitarrebuche (»*Nuevo método de cifra para tañer la guitarra*«, 1640, Neapel) und sagt, er habe ihn in Madrid gekannt (Morphy). Gaspar Sanz bemerkt: »*la razon es, porque antiguamente no tenia masque quatro cuerdas, y en Madrid el Maestro Espinel, Español, le aerecente la quinta, y por esso, como de aqui, se origono su perfeccion*«. (Espinel eigentlich Gomez, er nahm den Namen seiner mütterlichen Großmutter an, geb. 1550 zu Ronda, starb als geistl. Kapellmeister des Bischofs von Plasencia in Madrid, 1624. Er war nicht nur musikalisch, sondern auch dichterisch veranlagt. Eine von ihm geschaffene Versform führt den Namen *Espinelas*, (die Dezima, leicht variiert).

2) Nicht, weil sie »sonderlich von Spanischen Frauenzimmern gebraucht wird«, wie Walther (Musik. Lex.) meint.

3 Auch Johannes de Grocheo spricht von einer »*guitarra sarracenica*« (Sammelbd. I. IMG.). Ich glaube aber, daß hier eher ein Tanburinstrument gemeint ist, die »*guitare moresque*«, welche Machault als »*enmorache*« (*morache*) verzeichnet. (»*Le temps pastour*« bzw. »*La prise d'Alexandrie*«). Fétis (a. a. O., S. 162) bemerkt: »L'usage s'en était répandu de telle sorte, qu'on avait jugé nécessaire de l'introduire dans la musique du roi. Nous avons fait voir dans nos Recherches sur la musique de rois de France que, dans l'ordonnance de Charles V, rendue au mois de mai 1364, pour l'organisation de sa musique, le ménestrel Richard Labbé, figura comme jouant de la guitarre moresque«.

4 Michel Brenet: »*Notes sur l'histoire de luth en France*«, (Rivista music. ital. 1899) S. 637 bzw. 651.

veaux Musiciana« (Paris 1890), Kap. II. Die Schrift, die er hier reproduziert, führt den Titel: »*Discours non plus mélancoliques que divers, de choses mêmement qui appartiennent à notre France*«. Und zum Schluß: »*La manière de bien et justement entoucher les lucs (luths) et guiternes (guitares).* A Poitiers, de l'imprimerie d'Enguilbert de Marne, 1556. Der mutmaßliche Verfasser ist Jacques Pelletier aus Mans [1]). Wir erfahren aus diesem anonymen Traktat, daß die Gitarre nur vierchörig war, im Gegensatz zur Laute, die sechs und sieben Chöre besaß.

»Notre luth a six et sept cordes, là où la guitare n'en a que quatre pour sept, six pour onze et sept pour treize«.

Höchst bemerkenswert aber ist der folgende Absatz:

»Ainsi demeure la vielle pour les aveugles, le rébec et viole pour les ménétriers, le luth et la guitare pour les musiciens, et mêmement le luth, pour sa plus grande perfection, du quel en mes premiers ans nous usions plus que de la guitare. Mais depuis douze ou quinze ans en ça, tout notre monde s'est mis à guitarer, le luth presque mis en oubli, pour être en la guitare je ne sais quelle musique, et icelle beaucoup plus aisée que celle-là du luth, comme vous disent les Grecs:

Les choses tant plus que sont belles,
Plus à les avoir coûtent elles.

En manière que trouverez aujourd'hui plus de guiterneurs (guitaristes) en France qu'en Espagne.«

Weckerlin druckt schließlich noch eine begeisterte »*Chanson*« auf die Gitarre von fünf Strophen aus dem Jahre 1579 ab, die in die prophetischen Verse ausklingt:

Pourtant en toute région
Tu es chere tenue,
Et n'y a peuple ou nation
Où ne sois bien venue.
Tont que l'oeil du monde lugra,
Florira la guiterre,
Et son harmonie remplira
Tous les coings de la terre.

Von Lautenisten sei der »imprimeur du roi pour la musique, chanteur, compositeur, luthiste et guitariste« Adrien le Roy verzeichnet, der in den Jahren 1551—1554 fünf Gitarrebücher veröffentlichte, ferner 1578 die: »*Briefve et facile instruction pour apprendre la tabulature à bien accorder, conduire, et disposer la main sur la guiterne*«. (Forkel, allg. Lit. der Mus. S. 320.)

Eine Nachblüte fand die Gitarre in Frankreich im 18. Jahrhundert zur Zeit des Direktoriums, wie Weckerlin berichtet, insbesondere bei Leuten, die sich eine Harfe nicht leisten konnten; dann während des ersten Kaiserreichs, als es Mode wurde, die Griechen in allen Beziehungen nachzuahmen. Die Gitarren erhielten da nicht bloß den Namen »Lyren«, sondern auch deren Form. Man stößt noch hier und dort auf solche Raritätenstücke [2]).

1) Siehe Anmerkung 4, S. 358.

2) Weckerlin verweist auf eine solche Lyragitarre im Museum des »Conservatoire«, die dem gefeierten Sänger Garat gehörte. Vgl. auch die Ankündigungen: »*Méthode complète pour guitare ou lyre*, par Carulli. — *Nouvelle méthode de lyre, ou guitare à six cordes par Lintant*« etc. *Bibliographie Musicale de la France*, Paris 1822.)

In England begegnet man der Gitarre nach Hipkins und Gibb (Plate X und XXXII) zur Zeit Heinrich VIII. bei der Vermählung Philipp II. von Spanien mit Maria Tudor (1554). In der Hälfte des 17. Jahrhunderts begann sie der Laute ernstlich Konkurrenz zu bieten. Konstantin Huygens, ein begeisterter Lautenist und Theorbist, soll noch in seinen alten Tagen ans Gitarrespiel gegangen sein, allerdings ohne besondere Vorliebe. Nicht zu übersehen ist, daß in England gegenüber der »spanischen« Gitarre die »englische« stahlsaitige Gitarre (*Citra, Cetra*) in besonderer Gunst und Pflege stand. Der gefeierte spanische Meister Ferdinand Sor (Sors) war es, der zu Beginn des verflossenen Jahrhunderts die spanische Gitarre vor der Cetra in England »fashionable« machte. (Grove, *Dict. of Music.*)

Deutschland. 16. Jahrhundert. Ob die von Sebastian Virdung (*Musica getutscht* 1511) und Martin Agricola (*Musica instrumentalis* deudsch 1528) unter die Lauten gestellte »*Quintern*« unzweifelbar als Gitarre zu betrachten ist, bedarf, meiner Ansicht nach, noch näherer Untersuchungen[1]. Die Gitarre hat wohl damals bei der Volkstümlichkeit der Laute im Norden Europas lange nicht die Rolle gespielt wie in den Südländern. Auch im 17. Jahrhundert noch nicht, wiewohl Michael Praetorius (*Syntagma musicum* 1618) sich bereits ausführlicher über sie ausläßt. Die Abbildung freilich stellt alles eher dar, als eine Gitarre[2]. Weitere Belege für die Gitarre in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert liefert W. Tappert (Eitner, Monatsh. f. M.-G. 1882 S. 78ff.).

Die allgemeine spontane Rezeption, welche die Gitarre nach ihrem Import aus Italien durch die Großherzogin Amalia von Weimar und durch das Beispiel und die modische Propaganda seitens der Hof- und schöngeistigen Kreise in Deutschland nach 1788 erlebte, mochte in der großen Masse ganz wohl der Ansicht Vorschub leisten, daß man es mit einem neuen italienischen Instrumente zu schaffen habe. Chr. F. D. Schubart beklagt in seinen während der Haft auf dem Hohenasperg (1777—1788) geschriebenen »Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst« den Verfall der Laute. Man finde sie nur noch in den Reichsstädten und in den Klöstern, sonderlich bei den Nonnen, und an den kleinen Höfen. »Der Flügel und die Geige haben dieses herrliche Instrument so beeinträchtigt.« Über die Gitarre weiß Schubert absolut nichts Konkretes anzugeben, obwohl er ein Kapitel mit »Mandoline und Zither oder Gitarre« überschreibt. Nun, der »letzte« deutsche Lautenist

---

1) Die Zeichnungen zeigen ein Instrument mit 7 Bünden, einem flacheren Korpus, aber fünf Chorsaiten, während die Gitarre deren damals doch nur vier besaß. Über den Terminus »Quintern« äußert sich der Verfasser der »*Discours non plus mélancoliques*«: »Et quant au nom, je sais qu'il y a des gens, qui l'appellent guiterre et quelques-uns quinterne, je ne sais pour quelle raison«.

2) Das Instrument hat einen Lautenkörper und sechs Chöre. (Pandora?) Auch Prätorius gebraucht das vertrakte Wort »Quinterna (oder chiterna)«. Die Beschreibung lautet: »ist ein Instrument mit vier Chören, welche gleich wie die allerälteste erste Lauten gestimpt werden. Hat aber keinen runden Bauch, sondern ist fast wie ein Bandoer ganz platt, kaum zween oder drei finger hoch. Etliche haben fünf Chorsaiten, und brauchens in Italia di Ziarlatani und Salt' in banco (das sind bei uns fast wie die Komödianten u. Possenreißer) nur zum schrumpen; darein sie Vilanellen und andere närrische Lumpenlieder singen. Es können aber nichts desto weniger auch andere feine anmuthige Cantiunculae und liebliche Lieder von eim guten Sänger und Musico Vocali darein musiciert werden.«

Christian Gottlieb Scheidler, weiland Hoflautenist des Kurfürsten von Mainz, wurde der erste Gitarremeister Deutschlands. Jakob August Otto, großherzogl. weimarischer Hofinstrumentenmacher in Jena, hatte alle Hände voll zu tun, um die Nachfrage der Herrschaften nach Gitarren zu befriedigen. Er hatte auch häufig Lauten zu »gitarrisieren«, weil sie, wie er sagt, »schöner und sanfter im Tone sind als die gewöhnliche Gitarre. Daher verfertigte man auch später neue Gitarren in Lautenform. Aber wegen ihres runden Körpers sind solche unbequem zu spielen, weshalb diese Bauart bald nachließ« [1]. Das Verdienst, das sich Otto beilegt, auf Veranlassung des Kapellmeisters Naumann in Dresden, die fünfsaitige Gitarre um eine neue, die tiefste (E) Saite vermehrt zu haben, dürfte wohl nur auf Deutschland zu reduzieren sein. Denn die sechssaitige, allerdings chorisch bezogene Gitarre findet sich auch in Spanien, wie aus der 1799 erschienenen »*Arte de tocar le Guitarra española*« von Fernando Ferandiere, Hofmusikprofessor in Madrid, zu ersehen ist [2]. Gleichwohl mag Otto das Verdienst der Überspinnung der D-Saite, »weil sie stumpf klang«, bleiben.

Was die technische Seite der Gitarre (Besaitung, Stimmung, Notation) anbelangt, so sei auf den orientierenden Aufsatz von Schmitz über »Gitarrentabulaturen« (Eitner, Mh. f. M.-G. 1903) verwiesen. Ich möchte es aber nicht unterlassen, hier über eine eigenartige Spielweise der Gitarre einige Bemerkungen beizufügen. Einer der typischesten Vertreter dieser Spielmanier ist der Italiener Girolamo Montesardo durch seine Schrift: »*Nuova inventione d'intavolatura, per sonare li balletti sopra la chitarra Spagniuola, senza numeri e note, Firenze, appresso Christofano Marescotti*, 1606«. Montesardo bezeichnet den dieser Spielmanier dienenden Anschlag der Saiten »*colpo da su in giù*«, Streichen der Finger der rechten Hand von der tiefsten zur höchsten Saite, und »*colpo da giù in su*«, Streichen der Finger von der höchsten Saite zur tiefsten. Über die Art der Ausführung der »*colpi*« belehrt der Absatz »*Del modo di sonare con la mano dritta*«. Es heißt da:

Chi vorrà hauer una bella e leggiadra mano su la chitarra, è necessario primo e principalmente tener la mano relassa dall' attaccatura essa, quanta sia possibile, tanto che diuentè leggiera; che cosi sarà molto leggiadra al sonare, e poi batter le corde dolcemente contre, ò quattro dite in modo di arpeggiare, e non tutte insieme che cosi farebono un gran fracasso, ed oltre che il suono sarebbe crudo, darebbe gran noia all'udito.

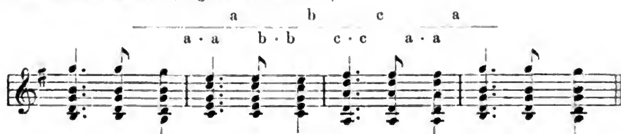
Ich gebe hier als Schulbeispiele zwei »*Passacaglie, ò ritornelli sopra la lettera A*«. »*Del primo modo*« (gerades Taktmaß).



1) »Über den Bau der Bogeninstrumente u. über die Arbeiten der vorzüglichsten Instrumentenmacher«, 1828.

2) »*La Guitarra Española debe tener diez y siete trastes si ha de llegar hasta Alamirre agudisimo: constará de seis órdenes, y tendrá seis bordones, y cinco cuerdas repartidas en la forma siguiente*« etc.

»*Del secondo modo*« (ungerades Taktmaß).



Auf dieser Akkordschaukel voltigieren die ganzen Stücke. Es ist kaum zweifelhaft, daß Montesardo diese Spielmanier aus Spanien übernahm, wo sie: Rasseln »*rasgado*« heißt. Hierfür sprechen die Passacaglien »cosi chiamati à lingua Spaniola, ouero ritornelli in lingua nostra«, wie Montesardo erläuternd bemerkt, andererseits das Gitarrebuch von Juan Carlos: »*Guitarra española y vandola en dos maneros de guitarra, castellana y catalana, de cinco ordenes, la cual enseña de templar y tañer rasgado*« etc. (Barcelona, 1. Ausgabe 1586.)

Montesardo's Einführung der alphabetischen, oder wie Tappert sie treffend nennt, der »stenographischen« Griffnotation scheint sehr viel Beifall gefunden zu haben, da sie bald von den spanischen (und französischen) Gitarristen übernommen wurde. Allerdings mit mancherlei Modifikationen, und zwar sowohl bezüglich der akkordischen Konstruktion des Alfabeto (*Abecedario italiano*) als auch bezüglich der Markierung der *colpi*. Diese *colpi* wurden nämlich später nicht mehr durch Setzung der Griffbuchstaben unter oder ober der horizontalen Linie, sondern durch senkrechte Strichlein gekennzeichnet. Hier ein Beispiel aus dem Buche von Gaspar Sanz. (S. 3 »*Gallardes con otros dances españoles para losque empieçan a tañer rasgueado y aprenden a dançar*«).

Dance de las Hachas.



Das *Abecedario italiano* drang sogar in die Ziffern- und Linientabulatur ein, wodurch eine merkwürdige Mischform entstand. Z. B. bei Sanz (S. 9).



1) Ein anderer, späterer »Maître de Guitare«, Merchi, kündigt sein Werk folgendermaßen an: »*Traité des Agrémens de la Musique, exécutés sur la guitare, contenant des instructions claires, et des exemples demonstratifs sur le pincer, le doigté, l'arpegé, la batterie, l'accompagnement, la chûte, la tirade, le martellement, le trille, la glissade, et le son filé*« etc. Paris 1777, *Mercure de France*, Janvier 1777, Vol. I. pag. 205. (Forkel, Allg. Lit. d. M. 320.)

Neben dem »*rasgado*« gab es natürlich noch andere Spielmanieren: Das »*punteado*« (pizzicato) und das in der Folge von den Gitarristen bis zum Exzeß geübte »*arpeado*« (arpeggiato). Sanz nennt es noch einen »*nuevo estilo de Musica*«. Ebenso entwickelte sich eine reiche Verzierungskunst, die insbesondere von Italien ihren Ausgang genommen haben muß. Sanz beschreibt uns den »Trino, Mordente, Temblor, Extrasino, Apoyamento« und die »Esmorsata« [1]. Er müht sich in Berufungen auf die Autorität der »Italianos« der berühmten Schulen von Rom und Neapel [2]. Spezialarbeiten werden auch hier in die vielfältigen internationalen Kunstbeziehungen Klarheit bringen.

Wenn man diese Andeutungen in Erwägung zieht, dann glaube ich, wird man zu der Erkenntnis kommen, daß es jedenfalls eigen anmuten muß, wenn Gitarristen, ihren Kastenstolz verleugnend, sich bemühen, für ihre Bestrebungen die Patronanz der Lautenisten nachzusuchen. Es ist nur recht, wenn Dr. Josef Bauer im »Gitarrefreund« (Heft 2, 1905) sagt:

»Warum immer von der Laute sprechen, wo es sich doch um die Gitarre handelt?«

und an einer anderen Stelle:

»Die Laute und das alte Lautenspiel sind tot, und wir haben keinesfalls die Absicht, Totes wieder zum Leben zu erwecken, aber die Gitarre und ihr Spiel im musikalisch guten Sinne wieder zu beleben, besonders auch in ihrer Eigenschaft als Begleitinstrument, speziell des Volksliedes, das ist es, was wir anstreben, und darum ist es überflüssig, beständig die Begriffe Laute und Gitarre durcheinander zu werfen.« —

Dies leitet uns denn nun hinüber zu Heinrich Scherrer's »Deutschen Volksliedern und Balladen zur Gitarre« (Georg D. W. Callwey, München). Es ist gewiß ein schöner und verdienstlicher Gedanke von Scherrer, ein Bündnis zwischen der uns teuren Volksliedsache und jener der Gitarre anzubahnen. Die Vorzüge, welche die Gitarre als diskrete Dienerin der menschlichen Stimme vor dem aufdringlichen musikalischen Mädchen für alles, dem modernen Klavier, namentlich zur Begleitung des schlichten Gesanges besitzt, sind ja ebenso unbestritten als schon »zu Großvaters Zeiten« von den Schätzern der Gitarre die solidere Behandlung des Instrumentes betont wurde. So beispielsweise von Simon Molitor in der Vorrede zur »Großen Sonate für die Gitarre allein, als Probe einer besseren Behandlung dieses Instruments«. (Artaria und Komp., Wien 1806.) Er sagt:

»Auch außerdem bin ich weit entfernt, die gewöhnliche Art, wie die Gitarre als begleitendes Instrument behandelt wird, für gut, geschweige für die einzige und beste zu halten. Sie hat gewöhnlich alle an der Gitarre zu tadelnde Fehler im höheren Grade ... Wie weit würden wir im Gesange zurück sein, wenn auch unsere Orchester oder unsere Klaviere nichts anderes als ein beständig in Arpeggien einherschreitendes, auf einhalb Dutzend Akkorde eingeengtes Akkompagnement hervorbringen könnten? — Mein Rat ist daher, daß auch diejenigen, welche zwar die Gitarre haupt-

2) Im Prologo: »Pero aviendo recogido las mejores reglas de mis Maestros para este efecto en Roma, y Napoles, juntamente con otras de los majores Maestros de Capilla de España« etc. Ferner im »libro secundo, regla tercera«: »Halleràn documentos de Horacio Veneboli, Maestro de Capilla de San Pedro de Roma, de Pedro Ciano, Organista de la Republica de Venecia; las ligaduras de que usa en sus acompañamentos Lelio Colista, y el modo de ligar las sincopas en las proporciones de Christov al Carisani (mi Maestro), Organista de la Capilla Real de Napoles. De todos estos aprendi las advertencias de abaxo, estimen las por ser de tan grandes Maestros, pues solo tendràn de malo, el aver estado en la fragua de mi corto talento«.

sächlich nur zur Begleitung des Gesangs brauchen wollen, sich doch auf ein solides Spiel verlegen, und alle mögliche Fertigkeit zu erlangen trachten sollten — ... vorzüglich aber, um einmal mehr Mannigfaltigkeit und lebendige Darstellung in die Begleitung zu bringen.«

Scherrer, der, wie wir hören, sich viel mit alten Lautenbüchern befaßt hat, glaubt diesen Zweck durch Anlehnung an die alte Lautenmusik zu erreichen. Er versieht seine Liedausgaben mit dem ausdrücklichen Vermerk: »*Nach Art der alten Lautenmusik bearbeitet.*« Der musikwissenschaftlich Gebildete wird danach der Erwartung sein, Lieder in alter Tonalität und mit einer Gitarrebegleitung zu finden, die nach Art der alten Laute die restlichen Stimmen des vierstimmigen kontrapunktischen Vokalsatzes (Baß, Tenor und Alt), mit Diminuationen, Läuflein und Koloraturen verbrämt, ausführt. Wie verhält sich aber Scherrer? In den Bemerkungen zum Liede »Gar hoch auf jenem Berge« sagt er:

»Unser Gitarresatz ... als unmöglich hat sich eine strenge Nachahmung der historisch überlieferten, noch älteren Lautenbegleitungen herausgestellt. Dieser Satz ist aus der Übertragung mehrstimmiger Gesangstücke hervorgegangen, wäre aber für das moderne Ohr zu einförmig. Womit nicht geleugnet werden soll, daß sich aus ihm auch für unsere Zeit so manches noch lernen lasse. Weit mehr Anregungen aber geben die alten, rein instrumentalen Lautenstücke des 16. und 17. Jahrh., von denen so manchen Perlen die volle Lebenskraft bis auf unsere Tage innewohnt. Es handelte sich jetzt hauptsächlich darum, ihre Spielweise dem Wesen des Instrumentes gemäß auf die verschiedene Technik der Gitarre zu übertragen, um einen neuen, nicht schwierigen, aber künstlerisch anziehenden Stil heranreifen zu lassen. Ausdrücklich sei bemerkt, daß die Ausgabe unserer Lautenlieder keine historischen Ziele verfolgt, sondern die Wiederbelebung des Volksliedes auf der Grundlage einer neuen und wirklich musikalischen Lautenbegleitung. Wohl wurde bei den älteren Liedern durch Vermeidung von Harmonien, die zu ihrer Entstehungszeit fremd waren, möglichste Stiltreue[1]) angestrebt, vor allem aber kam es darauf an, die dem dichterischen Inhalt des Liedes entsprechende Grundstimmung zu treffen ... Nicht der Wissenschaft, sondern der lebendigen Kunst soll damit gedient sein.

Wozu also dann überhaupt der historische Mummenschanz mit der alten Laute? —

Das Verdienst Scherrer's würde gewiß nicht geringer und wohl unbestrittener gewesen sein, wenn er das Kind gleich bei dem ehrlichen Namen gerufen hätte, der ihm geziemt. Es würde genügen, seine Bestrebungen vom rein gitarristischen Standpunkte gut und zweckdienlich zu finden. Die Rücksicht auf den durchaus harmonisch gearbeiteten, modern figurierten Gitarresatz und auf den Sänger, der, weil er sich selbst begleitet, keine übermäßigen technischen Schwierigkeiten zu bewältigen haben soll, offenbart sich in den Transpositionen der Liedweisen. Sie bewegen sich fast ausschließlich in den Tonarten E-dur, G-dur, C-moll und D-dur, da bei der hervortretenden Klangfülle des Instruments die meisten leeren Saiten und wenig Barré-Griffe vorkommen.

1) Hierher zählen wohl vereinzelte Akkorde in der Konstruktion:



(»Drei Laub auf einer Linden«, 1540.

Scherrer wendet auch das gitarristisch wirksame akkordische Durchstreichen der Saiten mit dem Daumen und zurück mit dem Zeigefinger an, so am Schlusse des Liedes: »Es fiel ein Reif«.



Er sagt hierzu:

»Zum Lautensatz sei bemerkt, daß die beiden kleinen Querstriche in den letzten Akkorden das sog. Durchstreichen, eine Spielmanier der alten Lautenisten andeuten. Die Ausführung erfolgt durch weiches Hinüberfahren des Daumens in der Richtung des Querstriches beim ersten Akkord, durch dieselbe Bewegung des Zeigefingers[1] in der Richtung des Querstriches beim letzten Akkord. Die Wirkung dieser letzten Mollakkorde ist eine spezifisch gitarristische, am Klavier nicht wiederzugebende.«

Wir können nur auf der lebhaften Forderung beharren, daß Scherrer das eigensinnige, konstruierte Hereinziehen der Laute in die Gitarristik endlich unterlasse, weil es geeignet ist, von der alten Lautenmusik nur falsche Vorstellungen zu erzeugen, deren ohnedies leider mehr als genug vorhanden sind.

Wien. **Adolf Koczirz.**

The Vitality of Artistic Counterpoint.

The "Aria con 30 Variazioni" in G by J. S. Bach are often described as the "Goldberg Variations", after Bach's famous pupil the harpsichordist Johann Gottlieb Goldberg, for whom he wrote them. Goldberg's patron Count Kaiserling suffered greatly from neuralgia, and commissioned Bach to write a work sufficiently voluminous and interesting to divert his mind during his long sleepless nights. Bach succeeded not only in producing one of the greatest works of art ever written for a single instrument, but also in delighting the suffering Count. "Dear Goldberg, please come and play me my Variations", became a frequent request from the invalid; and Bach was rewarded

1) Die alten deutschen Lautenmeister kennen nur das kräftige Durchstreichen mit dem Daumen auf den betonten Taktteilen. Hans Newsidler verwendet es z. B. bei einem »Ser guten hofftantz« (*New geordnet Lautenbuch* 1536). — Bei Scherrer finden sich auch sonst vielfach histor. Ungenauigkeiten und Unrichtigkeiten, so wenn er zu dem Liede »Susani« bemerkt: »Auch in den alten Orchestern fehlte die Laute, bzw. ihre jüngere Schwester, die Gitarre, nicht, sie diente so lange zur Ausführung des Generalbasses bzw. zur Begleitung der Rezitative, bis sie das Cembalo verdrängte«. Bis ins 18. Jahrh. hinein trifft man neben dem Cembalo die Theorbe; von einer Gitarre hören wir nichts. (Quantz, Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen«, 1752.

not only with the evident affection the Count shewed for his work, but also with a golden goblet containing 100 Louis d'or, — probably the highest payment he ever received for any single composition.

The Goldberg Variations are still often mentioned, but seldom given their due. No treatise on counterpoint is complete without extracts from their "Canons", and no disquisition on variations as an art-form can dispense with a reference to them as one of the two greatest sets of variations ever written, — the second being Beethoven's Thirty-three on a Waltz of Diabelli, and no other set being half so voluminous. Yet it may be doubted whether any other great classic is really so little known as regards essentials, or so liable to grotesque misinterpretation. The very features which are most frequently quoted are misrepresented as the most serious obstacles against a wider and more popular understanding of the work. Every third variation is a canon. these canons are arranged in arithmetical order of interval, and the canon-form is in weak hands a mechanically rigid and academic one. Therefore it is frequently concluded that these canons are mechanical, and that the work is disorganized by their regular occurrence at each third variation.

It sometimes seems as if the surest way to damage the reputation of a work is to show that its structure is ingenious beyond the reach of amateurish plodding. Certainly some such condition of things is the only possible explanation of the widespread idea, that the canons in the Goldberg Variations are a technical tour de force, carried through at the expense of pure musical interest. Apart from the simple expedient of bringing the whole glorious work to a hearing, there is only one way to meet such fallacies, and that is by shewing how ubiquitous these ingenious contrapuntal devices are in all great music, — how even a composer like Schubert, notoriously weak in academic technique, shews a profound feeling for their essential principles and characteristics, just in his most poetical and impressives passages; and how Mozart in such light-hearted movements as the finale of the D major quintet has designed all his themes to combine in quadruple counterpoint, and in general makes his finales and developments move in counterpoint in as many parts as his instruments can produce without losing a firm harmonic basis.

As for Bach himself, if he had chosen to label the canons in his other works as he has labelled those in the great variations, those who distrust contrapuntal skill would long ago have concluded that he never wrote any genuine music at all. The third movement of the A major Violin Sonata has always been regarded as one of the most directly expressive and melodious utterances of the eighteenth century; there was once a time when it would not have been thought unfashionable to compare it to a Mendelssohn "Song without words". Yet it is in strict canon from the first note to the last, and is at least three times as long as any of the canons in the Goldberg Variations. Or again to turn to his best known choral work, the "Qui tollis" of the B minor Mass is not a movement which any critic or student has yet accused of "academic stiffness"; yet in it the voices proceed in four-part canon at various intervals, while the wind instruments accompany with a largely independent two-part canon, and all this for at least as long a time as any of these "Goldberg" canons. The truth is that it is no more exceptional for Bach to write in canon, whether strict or free, than it is for a poet to write in verse.

In the criticism of any highly organised work of art it is very dangerous to make a priori strictures from ingenuities, alleged or real, in technical structure. When strictures on an elaborate work are so easy that a child can make them off-hand, that is the strongest evidence that they are wrong. This does not mean that there are no works by great artists in which abstract technicalities are cultivated regardless of pure artistic results; nor does it mean that there are not in existence certain contrapuntal and other technical problems which will probably never be solved by higher than mechanical methods. But in the works of great artists such matters generally stand self-confessed, and, in spite of much actual artistic interest, openly disclaim artistic unity. "Die Kunst der Fuge" is not even written for an assigned combination of instruments or voices. The purely ingenious portion of "Das Musikalische Opfer" is confined to two pages of canons which, so far from masquerading as music, are written in an enigmatic form; while the rest of the work is not only among Bach's highest and purest art, but has less definitely academic technique in it than most of his work at the same period. And the Variations on "Vom Himmel hoch", which he wrote as a demonstration of his contrapuntal skill, are entitled "Einige kanonische Veränderungen", &c.; which obviously implies that they are not intended to form a connected whole. The contrast between these cases and that of the Goldberg Variations is manifest at a glance. In the latter, everything points to the supreme importance of the unity of the work as a thing to be played and heard in its entirety.

The "severe" artist (for so it is sometimes still fashionable to call Bach) seems, when we come to know him, a man who can obtain from the simplest and most obvious things more enjoyment for himself and others than the ordinary artist can obtain from the most extravagant modern resources. What is the technical staple of these Goldberg Variations? Counterpoint — an art so simple that we teach it to our musical students several years before we undertake to help in their experiments in the simplest forms of composition. What means has Bach for bringing his great set of variations to an end that shall seem really final? None whatever except the grouping and contrasting of the variations themselves, and the simple repetition of the original theme after the last variation. What is the harmonic range of the work? Simply that of the theme, plus such addition as is inevitable when translating its harmonies into a minor key. What is the rhythmic range? As to grouping of bars the rhythm is always exactly that of the theme, but as to time and beats all the variations differ. These narrow limitations then should give a "severe" character to the work; and yet in the ordinary sense of the word, this would only be so if they really seemed to hamper the composer where he might otherwise have indulged in wit, brilliance, pathos, and what not. But, so far from this being the case, Bach has never covered so wide a range of feeling and effect in any other instrumental work. It is an undoubted fact that until Beethoven wrote the "Waldstein Sonata", the Goldberg Variations were the most brilliant piece of sheer instrumental display extant. No other work by Bach himself, or by Domenico Scarlatti, not even any concerto by Mozart or any earlier work of Beethoven, could compare with it for instrumental brilliance. Again, take its range of feeling. The 25th variation is one of the saddest strains ever penned. The 30th is a "Quodlibet", a contrapuntal hotch-potch of snatches of popular songs —

songs of which the titles and first words are known; so that, apart from the undeniably rollicking character of the tunes themselves, we have no possible doubt that Bach is writing in a mood which an ordinary modern composer would be likely to regard as one of dangerous high spirits rather than one sufficiently "severe" for the production of a great and serious work. It would appear, if we may judge by the simplicity of Bach's resources and the range and depth of his feeling, that the "severe" artist is after all a man with an enviably simple capacity for enjoying life.

London. **Donald Francis Tovey.**

Aufführungen älterer Musik in Berlin.

Von einer zielbewußten Sonderpflege älterer Musik während der verflossenen Konzertsaison kann in Berlin nicht die Rede sein. Weder einzelne Konzertgeber, noch Vereinigungen haben sich mehr als beiläufig in der angegebenen Richtung betätigt: ein nicht gar erfreuliches Zeugnis für die Wirksamkeit musikwissenschaftlicher Bestrebungen. Wo so viel große und schöne Kunst brach daliegt, die zu hören eine wahre Erholung sein könnte von dem öden, schablonenhaften, zumeist geistlosen Routinebetrieb unseres Konzertwesens, da finden sich weder genug Künstler, die mit Talent und (nicht zu vergessen) Kenntnissen an die Sache herantreten, noch ein Publikum, das solche wahrhaft künstlerische Bestrebungen genügend unterstützt!

Immerhin sind einzelne ältere Werke von Wert hier und da gehört worden. Von ihnen sei die Rede. Als vor einigen Jahren die Barth'sche Madrigalvereinigung gegründet wurde, schien es, als ob ein Anfang gemacht wäre in der stetigen Pflege älterer Vokalmusik. Indessen schon jetzt kann ich diese Vereinigung nicht mehr ernst nehmen, wegen des Mangels an geistiger Regsamkeit, den sie in ihren Veranstaltungen aufweist. In dieser Saison konzertierte sie nur einmal. Das Repertoire ist so klein, daß in den Programmen Jahr für Jahr die nämlichen Stücke mehrfach wiederholt werden. Auch diesmal war ein Teil des Programmes mit schon oft gesungenen Stücken angefüllt. Auf solche Weise hält man das Interesse für alte Kunst nicht wach. Da heißt es zunächst viel Literatur kennen lernen und passende Auswahl treffen, nicht ein halbes Dutzend Stücke zum Überdruß oft singen lassen. Mit Bequemlichkeit erwirbt man keine Lorbeeren. In einigen Kirchenkonzerten des Chors der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche und einiger anderer Chöre gelangten einzelne ältere Vokalwerke zum Vortrag, auch hier fast immer Stücke aus dem eisernen Bestand, zu jener kleinen Auslese gehörig, die schon unsere Großväter kannten. Und wir besitzen doch mehr als 30 große Bände von Palestrina, 15 von Lassus, den ganzen Sweelinck und so vieles andere! Aber die Dirigenten sind nicht genügend fachmännisch durchgebildet, um überhaupt einen Überblick der Literatur zu haben. Das Quartett Grumbacher, Schnabel, Reimers, van Eweyk wäre schließlich noch zu nennen; im ersten Teile seines Konzertes trug es fünf alte *a cappella*-Gesänge vor, auch zum größten Teil aus der bekannten Hinterlassenschaft, doch darunter ein herrliches *Ave Maria* von Arcadelt. Es war hier also schlecht bestellt um die Pflege der großen alten *a cappella*-Musik.

Der Sologesang besonders des 17. und 18. Jahrhunderts kam etwas mehr zu seinem Recht. Aus noch früherer Zeit trug Robert Kothe ein halbes

Dutzend kleine Liedchen mit Gitarrenbegleitung vor: »Ach Gott, wem soll ich klagen« (Reutterliedlein 1535), »Ich hab mir auserkoren« (1452), »Hüt' du dich« (Bergkreyen 1547), »Ich fahr dahin« (1444), »Landsknechtsorden« (Nürnberg 1513). Altitalienische Arien sind beliebt als Einleitung zu Gesangskonzerten. Zu den fünf oder sechs früher immer wiederholten Stücken haben sich neuerdings erfreulicherweise einige andere gesellt. So sang Herr George Fergusson eine schöne air »Bois épais« aus der Lully'schen Oper »*Amadis*«, ein Madrigal (sola voce) von Caccini. »Amarilli mia bella«, eine Villanella von Falconieri »Vezzosette e care«. Frau Blanche Marchesi sang eine Arie aus »Dido und Aeneas« von Purcell, eine reizende Kanzone des Alessandro Scarlatti »Se Florindo è fedele«, ein Lied des Dr. Arne »The lass with the delicate air«; bei anderer Gelegenheit hörte ich Arien von Paradis (»Quel rusceletto«), Hasse (»Ritornerai fra poco«), Gluck (»O del mio dolce ardor«). Besonderer Anerkennung wert ist ein Konzert des Tenoristen George A. Walter und der Pianistin Elsa Haas, mit Kompositionen von Johann Sebastian Bach und vieren seiner Söhne. Der Hamburger, der Bückeburger, der Hallische und der Londoner Bach waren neben Joh. Seb. Bach vertreten. Die größte Überraschung bot Wilhelm Friedemann. Sein Lied »Kein Hälmlein wächst auf Erden« ist eines der besten Lieder des 18. Jahrhunderts. Der größte Raum war Philipp Emanuel zugemessen. Außer einer Klaviersonate wurden sieben Gesänge von ihm vorgetragen, die zum Teil recht bedeutende Züge aufweisen. Eine Anzahl davon (Trennung, Nonnenlied, der 88. Psalm) waren mir aus Friedländer's Werk »Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert« schon bekannt. Diese drei sind den anderen vier durchaus überlegen, die zu gut gemeinten Versen zweifelhafter Güte der Pastoren Christoph Christian Sturm und Johann Balthasar Münter gesetzt sind. (»Jesus in Gethsemane«, »Über die Finsternis kurz vor dem Tode Jesu«, »Der Tag des Weltgerichts«, »Ermunterung zur Beständigkeit«). Immerhin zeigen fast alle diese Lieder im Ausdruck an vielen Stellen Bedeutendes; sie haben viel mehr Wert als zwei Lieder des Bückeburgers Joh. Christ. Friedrich zu Dichtungen Münter's. Das »Bußlied eines vieljährigen, groben Sünders« und das »Gebet wider Sicherheit, Vermessenheit und Stolz« gehören einer Sammlung von 50 Geistlichen Liedern von Münter an, die der Bückeburger Bach sämtlich komponiert hat. Die Texte der beiden Lieder sind wahrhafte Schreckbilder an Geschmacklosigkeit, die Musik dazu ist mittelmäßig. In etwas günstigerem Licht erscheint Joh. Christ. Friedrich in seinem lyrischen Gemälde »Die Amerikanerin«, ein Zyklus von fünf Gedichten des »Herrn von Gerstenberg«. Anfänge des neuen Liedstils werden darin hier und da sichtbar. Die beiden Arien des Londoner Bach (»Meiner allerliebsten Schönen«, »Wenn nach der Stürme Toben«) enthalten glatte, wohlklingende Musik im italienischen Geschmack; sie weisen eine auffallende Ähnlichkeit mit Arien des jungen Mozart auf.

Einige Geiger fangen an zu begreifen, daß die Blütezeit der Solokomposition für die Violine vor das Jahr 1750 fällt. Insbesondere Herr Fritz Kreisler ist hier zu nennen, der seit einigen Jahren immer andere wertvolle und dankbare Stücke der alten Meister spielt. Diesmal brachte er außer den schon bekannten Corelli'schen Variationen »La Follia« eine Gruppe kleinerer Stücke mit, eine Sarabande von Corelli, Menuett von Lully, Courante von Francœur, ein brillantes *perpetuum mobile*, ein zierliches Stückchen

des Louis Couperin »La Précieuse« und schließlich ein großes, glänzendes und leidenschaftlich kraftvolles Präludium und Allegro von Pugnani. Nicht minder verdienen Anerkennung die Vorträge von Herrn Carl Flesch, der in fünf Konzerten einen Überblick über den Verlauf der Geigenliteratur zu geben versuchte. Die beiden ersten Konzerte waren ausschließlich den alten Meistern gewidmet. Die Namen Corelli, Veracini, Locatelli, Geminiani, Nardini, Pugnani, Fiorillo, Lolli, H. F. Biber, Bach, Händel, Telemann, Stamitz, Rust, F. Benda, J. Aubert, Francœur, Mondonville, Leclair zierten seine Programme. Auch der Violinist Max Menge trug alte Stücke vor, ein Konzert von Tartini (C-moll Sonate von Fr. Chabrau, kleinere Stücke von Mondonville, Leclair. Aubert.

Schlecht bestellt ist es um die Pflege der mehrstimmigen alten Kammermusik. Man hört nur wenige Werke, und diese zumeist noch falsch. Eine grobe Unwissenheit betreffend Behandlung des *basso continuo* zeigt sich in den meisten Vorträgen auch berühmter Künstler. Nicht nur in größeren Werken (wie Bach'schen Passionen, Kantaten u. dgl.) wird die Generalbaßbegleitung meistens vollständig verdorben, auch bei der Begleitung einfacher Soli tritt die merkwürdigste Stilunkenntnis zutage. So ist es sehr beliebt, lange Adagio-Sätze von Bach auf dem Klavier zweistimmig zu begleiten, mit ängstlicher Vermeidung alles dessen, was nach Klangfülle und akkordischem Spiel aussieht. Hier treibt eine falsche, kenntnislose Pietät ihr Wesen. Ältere Klaviermusik trug Frau Sandra Droucker vor: die halb ergötzliche, halb philiströse biblische Sonate von Kuhnau »Der Streit zwischen David und Goliath«, die sehr feinen »*folies françaises*« von Couperin, zwei Sonaten von Durante und prächtige Tanzstückchen aus Rameau's Ballett »*Les Indes galantes*«. Die Bekanntschaft mit einem wertvollen Concert royal von Couperin ist dem Trio der Gebrüder Hambourg zu danken. Das allerbeste, was zu hören war, wurde uns von Ausländern gebracht. Die Pariser »Société de concerts des instruments anciens« gab ein Konzert, das durch neues, interessantes Programm, die Vornehmheit, den Stil und die künstlerische Abrundung im Vortrag seinesgleichen nicht hatte. Die »deuxième symphonie« von Bruni (1752—99), eine Kammersinfonie für Streichinstrumente mit Clavecin war vielleicht von allen ihren Darbietungen die wertvollste. Darin ragt wiederum ein »andante musette« durch besondere Feinheit hervor. Die Sinfonie weist einen hierzulande ganz unbekannten Typ auf, eine Mischung von Elementen französischer und italienischer Herkunft, etwas, das zwischen Mozart und Rameau steht. Sacchini's »*Ballet de Chimène*« Mouret's »air pour les graces«, ein Konzert für das Clavecin von Borghi, Stücke für Quinton von Ariosti, für Viola d'amour von Lorenziti, für Baß von Marcello waren die anderen Stücke des Programms; fast ein jedes von ihnen bot nach Seiten des musikalischen Inhalts oder durch reizvolle, ganz aparte Klangwirkung etwas Besonderes dar.

Die Erwähnung der französischen Künstler bringt mich darauf, wie doch Paris hauptsächlich durch den Einfluß der *Schola cantorum* uns in vornehmer und sachkundiger Pflege der alten Kunst weit voraus ist. Wollte doch etwa die Pariser Ortsgruppe dafür Sorge tragen, daß in der Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft regelmäßig die Programme der von der Schola veranstalteten Aufführungen mitgeteilt würden, dann würde sich vielleicht auch bei uns hier und da das künstlerische Gewissen regen, wenn wir sehen.

daß bei unseren Nachbarn die besten Künstler, Komponisten es nicht für unter ihrer Würde halten, sich tatkräftig für alte Musik ins Mittel zu legen. Bei uns herrscht noch immer der leidige Standesdünkel, die Scheidewand zwischen Musiker und Musikgelehrten ist kaum niedriger geworden als früher.

Die Zeit um Ostern bringt gewöhnlich eine Anzahl von geistlichen Konzerten, die ja mit ihren Programmen auf ältere Musik in beträchtlichem Maße angewiesen sind. Mit dem »Verein für klassische Kirchenmusik« führte Prof. Thiel Werke von Allegri, Palestrina, Asola, Aichinger in vortrefflicher Weise auf. Leider verlieren Kompositionen wie das *Miserere* von Allegri und Lamentationen von Palestrina, im Konzertsaal gesungen, gar zu viel von ihrer Wirkung. Man sollte sie ebensowenig außerhalb der Kirche öffentlich aufführen, wie etwa Bruchstücke Wagner'scher Tondramen im Konzertsaal. Eher schon passen Motetten, wie *Adoramus te Christe* und *Regina coeli* von Aichinger für Konzertaufführungen, weil ihre musikalische Substanz zusammenhängender, interessanter ist, das musikalische Fassungsvermögen mehr anregt als Stücke wie das Miserere und die Lamentationen. Nicht als ob hiermit etwas gegen den Kunstwert dieser Meisterstücke gesagt werden soll — aber sie verlangen als Rahmen ebensosehr die Feierlichkeit des kirchlichen Gottesdienstes, wie etwa der Parsifal das Bühnenbild. Ihre Wirkung beruht eben nur zum Teil auf ihrem musikalischen Wert, weshalb man ihnen unrecht tut, wenn man sie auf ihre musikalischen Qualitäten einzig und allein stellt.

Über die zahlreicheren Aufführungen Bach'scher Werke kann ich mich kurz fassen, da nur gut bekannte Stücke wiederholt wurden. Über die Behandlung des Continuo ist schon oben gesprochen worden. Man kann sich von der Orgel nicht trennen, und läßt stundenlang dem Ohr keine Ruhe vor dem starren, aufdringlichen Orgelklang. Dabei gibt es kaum ein Instrument, das stärker alle Feinheiten des solistischen Gesangvortrags deckt wie die Orgel. Die Soli der h-moll Messe z. B. immerwährend mit der Orgel begleitet zu hören ist mir ein sehr fragwürdiger Genuß.

Auch um Händel-Aufführungen steht es nicht besser. So ließ Weingartner z. B. kürzlich ein *Concerto grosso* nach der Kogel'schen Bearbeitung spielen, die stilistisch Händel's Werk vergewaltigt, indem sie den reizvollen Kontrast zwischen *concertino* und *concerto grosso* ganz verwischt und in der Ausführung des bezifferten Basses, in der Ausgestaltung der Soli nur Unkenntnis der Händel'schen Praxis beweist. Dabei gibt es jetzt vorzügliche Bearbeitungen Händel'scher concerti grossi von Max Seiffert! Ist es zuviel verlangt von den Dirigenten großer Chöre und Orchester, daß sie sich gründlich informieren über die stilistischen Anforderungen der Werke, die sie aufführen?

Berlin. **H. Leichtentritt.**

Die Berliner Musik-Fachausstellung

vom 5.—20. Mai 1906 in den Gesamträumen der Philharmonie.

Nach $1^1/_2$jähriger Vorbereitung konnte der rührige Vorstand des Zentral-Verbandes deutscher Tonkünstler und Tonkünstlerinnen den Herbst 1904 gefaßten Gedanken verwirklichen, »eine Musik-Fachausstellung zu veranstalten, in welcher das musikalische Handwerkszeug der ausübenden Künstler, der Musiklehrer und Komponisten zur Schau gestellt werden sollte, um den Tonkünstlern eine Vergleichung der industriellen Erzeugnisse, deren er bei Ausübung seiner schönen

Kunst bedarf, zu ermöglichen und ihm damit zugleich die neuesten Errungenschaften und Vervollkommnungen auf technischem und musikalischem Gebiete vor Augen zu führen«. Die Tendenz der Ausstellung war hiermit gegeben. Gegenüber dem mehr wissenschaftlichen Charakter der bisherigen deutschen Musikausstellungen, rückte die Industrie in den Vordergrund. Wirkungsvoll, wenn auch nicht immer folgerichtig angeordnet, boten die ausgestellten Schätze ein freundliches, farbenreiches Bild dar. Leider erwies sich der offizielle Katalag als ein sehr ungeschickter Führer.

Konnte man sich bei den in Vitrinen aufbewahrten Streichinstrumenten nur an der schönen Form und dem warmtönigen Lack erfreuen und mußte sich bei den Blasinstrumenten, von denen die Posaunen und Hundinghörner der Königl. Kapelle besondere Aufmerksamkeit auf sich zogen, mit ihrem schmucken Äußeren genügen lassen, so führten Tastinstrumente und Phonographen ein weniger beschauliches Dasein. Um die Wette ließen die letzteren, welche in überwältigender Fülle zur Stelle waren, ihre näselnden Stimmen ertönen. Vornehme Zurückhaltung bewahrte eigentlich nur das Grammophon, welches übrigens einen ganzen in Schloß und Park Sanssouci umgewandelten Saal zu seiner Verfügung hatte. Als Neuheit wurden hier 4 Triplophone gezeigt, welche zu gleicher Zeit 12 Platten spielten.

Edler Wetteifer beseelte die Klavier-Spielapparate *Phonola*, *Pianoson*, *Artist*, *Simplex*, *Pianotist*, *Primer*, *Pianauto* und wie sie alle heißen, Apparate, welche aufs deutlichste dartaten, daß mit den richtigen Noten allein nichts erreicht ist, und daß dem Dilettantismus nur größere Möglichkeit gegeben ist, in die Blüte zu schießen. Als ein Wunderwerk der Technik erschien jedem Einsichtigen das Reproduktionsklavier *Mignon* der Firmen M. Welte und Söhne (Freiburg i. B.) und Popper und Co. (Leipzig). Hier hören wir in der Tat einen Eugen d'Albert, einen Ansorge, einen Busoni, eine Carreño, einen Gabrilowitsch, einen Pugno, einen Reisenauer mit allen Feinheiten des Vortrages und des Pedalgebrauchs und allen Eigentümlichkeiten ihres Anschlags. Es fehlt nur der Klang eines Bechstein, Blüthner oder Steinway, um uns wunschlos den Tönen hinzugeben. Ohne Frage stellt dieses Instrument einen bedeutenden Gewinn für den Unterricht und für die Geschichte dar.

Der Klavierbau war mit mehr als 200 Instrumenten stattlich vertreten, wenn man auch einzelne Firmen, wie Bechstein, Blüthner, schmerzlich vermißte. Führten schon die reich stilisierten Gehäuse, namentlich der Firmen Grotrian Steinweg, Ibach und Schwechten eine beredte Sprache, so stand es jedem Berufenen frei, auch den Klang der Instrumente zu erproben. Einige Neuheiten im Klavierbau seien besonders aufgeführt. Die Firmen Menzel und Neufeld (Berlin) stellten kleinste Flügel aus, nicht mehr als 1,38 cm messend. Menzel führte sein Klavier mit doppelter umklappbarer Tastatur für Erwachsene und Kinder vor, dessen Gebrauch sich in den Händen des Laien aber noch kaum bewähren dürfte. Paul Köppen (Berlin) stellte eine Verbesserung der Klaviatur aus, bei der die Stirnfläche der Tasten abgeschnitten und abgerundet ist, wodurch größere Bewegungsfreiheit der Finger und leichterer Daumenuntersatz ermöglicht wird. Auch der Bau der *Janko*-Klaviatur scheint wesentlich gefördert zu sein. Der von der Firma Goetze (Gr.-Lichterfelde) ausgestellte Flügel zeichnete sich wenigstens durch hervorragenden Klang aus und ist nach Aussage der Janko-Experten, Herren Prof. R. Hansmann und Paul Schnackenburg, ganz ausgeglichen im Anschlag und die vollendetste Konstruktion. Gleich hier sei der neuen, nach dem System von Karl Weigel von J. H. Zimmermann in Leipzig gebauten pedallosen Harfe gedacht.

Mit wahren Prachtstücken war die Harmonium-Industrie vertreten. Neben den durch vornehme Ausstattung und schönen Ton sich auszeichnenden Fabrikaten von Hörügel (Leipzig) ragten durch Nuancenreichtum das Normalharmonium von Paul Köppen (Mason & Hamlin) und das Meisterharmonium von Schiedmayer (Stuttgart) besonders hervor. Es war ein glücklicher Gedanke von P. Köppen, eine Reihe von Künstlern zur Komposition für das Normalharmonium anzuregen. Erst die Werke eines Arthur Bird, eines Kämpf und Bie haben gezeigt, welcher Farbenreichtum in dem Instrument schlummert und welche Bedeutung es für die Hausmusik hat. Schwach war der Orgelbau vertreten. Erwähnung verdient die elektrische

Pfeifenorgel von Walcker & Co., welche sowohl gespielt als auch mit selbstspielender *organola* zum Erklingen gebracht werden kann.

Eine gute Übersicht bot der Musikverlag. Bedauerlicherweise fehlten Breitkopf & Härtel, welche einen trefflichen Überblick über den musikwissenschaftlichen Verlag hätten geben können, fehlten Peters und Schlesinger. Besonders herausheben möchte ich Bote und Bock (Berlin) mit ihrer Ausstellung von Opern und der 16 Bände umfassenden *Musica sacra*, einer Sammlung der besten Meisterwerke des 16.—18. Jahrhunderts, den Aibl-Verlag mit seinen klar ausgeführten kleinen Strauß-Partituren und Reger-Ausgaben, Ullstein & Co., welche in der »Musik für Alle« zeigen, wie für geringes Entgelt in geschmackvollem Rahmen viel des Gediegenen geboten werden kann, Eulenburg mit seinen bewährten kleinen Partituren, Schuster & Löffler mit ihrer Musik, C. F. Kahnt, Barth. Senff, Siegel, Simrock und Steingräber.

In jeder Beziehung interessant war die Auslage der Notendruck-Offizinen. Die Firma Röder (Leipzig) zeigte den Werdegang eines 4farbigen Titelblattes, sowie die einzelnen Phasen des Notendrucks, des Notenstichs und des Faksimiledruckes. Wenig steht ihrer vornehmen Arbeit die junge Berliner Musikaliendruckerei nach, deren ausgestellte Nicodé-Partitur für ihre Leistungsfähigkeit das beste Zeugnis ablegte.

Der Musikunterricht kam in der Ausstellung nicht zureichend zum Wort. Besonders erwähnt sei nur der in diesen Blättern schon mehrfach behandelte Anschauungsunterricht der Frau Dir. Luise Krause und vor allem die Notenschreibmethode der Königl. Blinden-Anstalt zu Steglitz. Für den akustischen Unterricht war ein reicheres Material zur Stelle. Sowohl das physikalische Institut der Universität als auch einzelne Firmen hatten die wesentlichsten Apparate ausgestellt. Ein beredtes Zeugnis für das ernste Streben, das einzelne musikalische Bildungsstätten beseelt, legte die Unterrichtsmaterialsammlung des Heller'schen Konservatoriums ab, welche allen Ansprüchen gerecht wird. Hier finden sich, um nur einiges zu erwähnen, die notwendigen akustischen Apparate, Modelle des Ohres und des Kehlkopfes sowie die Haupt-Instrumententypen.

Den Anziehungspunkt der Ausstellung bildete die musikwissenschaftliche Abteilung, welche sich an Reichhaltigkeit zwar nicht im mindesten mit einer der früheren Musikausstellungen messen konnte, immerhin aber Bemerkenswertes darbot. An alten Instrumenten hatte die Sammlung der Königl. Hochschule für Musik nur wenige Haupttypen hergeliehen, die, an einem ungünstigen Platze aufgestellt, nicht einmal genügend zur Geltung kamen. Um so größere Beachtung fanden die in Vitrinen übersichtlich ausgelegten Handschriften und Drucke. Eine sehr interessante, von Oskar Fleischer ausgestellte Sammlung versuchte einen Überblick zu geben über die Entwicklung unserer Notenschrift und faßte hierbei die Choralnotenschrift und die Lautentabulatur besonders ins Auge. Aus dem zum Teil sehr wertvollen Material seien zwei japanische Kodices des 15. und 16. Jahrhunderts, die aus dem Besitze Chrysander's stammende, der Wende des 14. Jahrhunderts angehörige Byzantiner Neumenhandschrift — eine der wesentlichsten Grundlagen von Fleischer's drittem Neumenbande —, eine Fülle von Neumenfragmenten der verschiedensten Zeiten und verschiedensten Gegenden, zum Teil hübsch illuminiert, und ein dreistimmiges *Ave sanctissima* des 15. Jahrhunderts in Mensuralnotation herausgehoben. Einige wertvolle Ergänzungen boten königliche Bibliotheken dar. Berlin stellte einige Choralhandschriften des 14. und 15. Jahrhunderts sowie Kleber's Orgeltabulatur 1524 und eine Lautentabulatur des 17. Jahrhunderts aus, Breslau steuerte Adam Puschmann's Singebuch 1588, eine Orgeltabulatur des 16. Jahrhunderts, Violinstücke des 17. Jahrhunderts und Kirchengesänge des 16. Jahrhunderts in ungarischer Sprache bei. Jena war mit Valentin Voigt's Meistersinger-Handschrift vertreten.

Ganz vortrefflich war die Übersicht über die Geschichte des Notendrucks, welche die Sammlung der Königl. Bibliothek Berlin, aufs sorgfältigste von den Herren Oberbibliothekar Dr. Albert Kopfermann und Bibliothekar Dr. Hermann Springer vorbereitet, darbot. Jede Phase der Entwicklung war durch eine Reihe seltener Beispiele belegt. Den Holztafeldruck illustrierten die »*Flores musicae*« des

Hugo von Reutlingen (1488), die »*Theoria musice*« des Gafurius (1492), das »*Opus aureum*« der Nic. Wollick (1501), der »*Liber quindecim Missarum*« des Andrea Antico (1516), um nur einige Werke zu nennen. Den Notentypendruck ohne Notenlinien vertrat Franciscus Niger's »*Grammatica*« (Ven. 1480). Typendoppeldrucke lagen vor in der »*Agenda ecclesiastica episcopatus Herbipolensis*« des Georg Reyser (1482), im »*Graduale Romanum*« der Wenssler und Kilchen (1488), im Venediger »*Missale*« der Luc. Ant. de Giunta und Joh. Emericus de Spira (1497), sowie in einer Reihe von Petrucci-Drucken und Werken der Offizinen der Erh. Öglin, Peter Schöffer, Peutinger und Schoeffer-Apiarius.

Eine stattliche Sammlung von Büchern, nach Ländern geordnet, zeugte für den einfachen Typendruck. Die Reihe eröffnete Pierre Attaignant mit seinen »*Dix-huit basses dances*« 1529; die Offizinen von Jacobus Modernus, Adrian le Roy et Ballard, von Formschneider, Petreius, Rhaw, Joh. v. Berg und Ulrich Neuber, Ott, Ad. Berg und G. Berg, von Dorico, Oct. Scotus, Pl. Pietrasanta, Marcolini, Hier. Scotus, Coattinus, Marescotti, von Susato, Phalesius, Latius, von Fernandez de Cordoua, Gastius und der Königl. Druckerei zu Madrid schlossen sich mit Prachtstücken an. Auch der Notenkupferstich war mit 2 Werken: dem »*Diletto spirituale*« des Simone Verovio (1586) und den »*Toccate d'Intavolatura*« des Claudio Merulo (1598) gut vertreten. Es würde zu weit führen, wollte ich nun die ganze Kette von Drucken aufführen, welche die Entwicklung des Musikdruckes bis auf unsere Zeit veranschaulichten. Verfassernamen wie H. L. Hassler, M. Praetorius, Bernh. Schmid, Schein, Franck, Scheidt, Crüger, Albert, Eccard und Stobaeus, Joh. Wolfg. Franck, Froberger, Kuhnau werden bei jedermann die Erinnerung an die einschlägige Literatur auslösen. Auf die Bedeutung der Breitkopf'schen Offizin für den Notendruck wiesen Mozart's »*Il Dissoluto Punito*«, Maria Antonia von Sachsen's »*Talestri*« und Zumsteeg's »Lied von der Treue« hin. Als Unikum besondere Erwähnung verdient Forkel-Sonnleithner's »Geschichte der Musik in Denkmälern von der ältesten bis auf die neueste Zeit« Wien 1803, ein Werk, dessen »Platten nach diesem einen Abzug bei der Besetzung Wiens von den Franzosen eingeschmolzen wurden«. Aus der italienischen Abteilung konnten besonders interessieren die »*Nuove Musiche*« des Caccini (1601), der »*Orfeo*« des Monteverdi (1608), die »*Varie musiche*« des Jacopo Peri (1609).

Noch eine dritte Sammlung bezog sich auf das Gebiet der Notationsgeschichte, die hübsche Bibliothek, welche Leo Liepmannssohn als »Beiträge zur Geschichte der musikalischen Notation« verständig katalogisiert, zum Verkauf ausbot. Reichte sie auch bei weitem nicht an die Bedeutung der Königl. Sammlung heran, so bot sie doch manche interessante Seltenheit dar, wie Petrucci's »*Motetti de la corona*« (1514—19), Hans Newsidler's »New geordnet künstlich Lautenbuch« (1536), wie die »*Arte ingeniosa de musica*« des Torres (Alcala 1544), die »*Arte de tañer Fantasia*« des Santa Maria (1565), die »*Canzonette a quattro voci*« des Simone Verovio (Rom 1591), den »*Paradisus Musicus*« des Nic. Vallet (Amstelodami 1618), den »*Libro de Tientos*« des Arauxo Alcala 1626) und vieles andere mehr und verdiente Anerkennung.

Zu diesen wertvollen Illustrationen der Notenschrift und des Notendruckes gesellten sich nun reiche autographe Schätze, welche die Königl. Bibliothek und die Herren Max Friedlaender, Joseph Joachim, G. R. Kruse, Siegfried Ochs und die Familien Peter Cornelius und Goetz ausgestellt hatten. Wie viele intime künstlerische und persönliche Züge enthüllten nicht diese Reliquien von Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Weber, Chopin, Liszt, Wagner, Verdi, Brahms, Hugo Wolf und vielen anderen großen Meistern. Ein hübscher Gedanke der Königl. Bibliothek war es, ein Stück Berliner Musikgeschichte vor dem Beschauer aufzurollen. Dreißig Berliner Komponisten wurden in Originalhandschriften vorgeführt: Friedrich der Große, seine Schwester Amalie und Prinz Louis Ferdinand eröffneten die Reihe, ihnen schlossen sich an: Quantz, Graun, K. Ph. E. Bach, Nichelmann, Marpurg, Joh. Fr. Agricola, Kirnberger, Fasch, Reichardt, Zelter, Himmel, B. A. Weber, G. A. Schneider, E. T. A. Hoffmann, L. Berger, Rungenhagen, Blum, Bernh. Klein, Neithardt, Marx, A. W. Bach, Grell, Lortzing, Curschmann, Nicolai, Wilhelm Taubert und August Conradi.

Nehmen wir noch einige Neuerfindungen, wie Schröder's Violin-Vibrator zur Verstärkung von Unter- und Kombinationstönen, den Kromarographen des Wieners Laurenz Kromar, der automatisch Improvisationen auf Klavier oder Harmonium aufzeichnet, und Hermann Widmer's Notenschreibmaschine hinzu, so müssen wir anerkennen, daß trotz mancher Lücken auf allen Gebieten dem Beschauer Treffliches geboten wurde, und daß die Ausstellungsleitung mit dem, was sie mühevoll zusammengebracht, Bemerkenswertes geleistet hat. Die gemachte Erfahrung wird sie in einer zweiten Musikfachausstellung, die sicherlich nicht ausbleiben wird, Vollendetes darbieten lassen.

Berlin. **Johannes Wolf.**

Musikberichte.

London. Poldini's "Der Vagabund und die Prinzessin", in German, at Covent Garden, 11th May 1906, first time in England. In Hans Andersen's original Eventyr "Svinedringen", the wooing prince sends a once-in-five-years-blossoming marvellous rose, and an equally marvellous singing nightingale; both of which the Princess rejects as being "not artificial". Then, as pseudo-swineherd, he barters for kisses, — first a tinkling pipkin (Gryde) which sings the pretty tune, "Ach, du lieber Augustin, Alles ist hin, hin, hin", and tells what everyone in the town is having for dinner (delightful touch!); and next a rattle which plays all the waltzes, galops and polkas the world ever saw. The Princess is silly-affected and false all through ("man maa opmuntre Kunsten, jeg er Kejserens Datter"), and kisses quite venally without any emotion; so, when this is coupled with the light touch and pithy almost monosyllabic article-less Danish of the child-tale, no one thinks of taking her fall tragically. It is just one of the moral smacks given to one in the nursery. But here the librettist (A. F. Seligmann, Viennese art-critic) makes the Princess only a little wayward, and quite a human being. When offered a not extraordinary rose-bush and a minstrel-song, she says that royal people do not do their own gardening, and that she has some doubts about the originality of royal-made songs; brava, Princess! As soon as she begins bartering with kisses for a gipsy's marionette-show, she finds that she is losing her heart. After winning her affection thus in lowly disguise, the least the princely suitor could do would be to close with his good fortune in a handsome manner. But he does nothing of the sort, and joins with her father in shutting her out in the cold, where she clasps one of the once-rejected roses to her breast. All this is quite false art. Desinit in piscem mulier. And a most clumsy vaudevillist has laid rude hands on the work of the master and the gossamer-legend of our childhood. The audience at the end were much more inclined to cry than to laugh, which checked spontaneous applause. Eduard Poldini (born 1869, a Hungarian apparently in whole or part in spite of his name) brought out this comedy-opera at the Royal Hungarian Opera-house, Buda-Pesth, at end of 1903; with Stefan Kerner (conductor), Szoyer (princess), Gábor (prince); there were 15 recalls, and a prodigious immediate success, since maintained in Austria and Germany. At the beginning the music reminds one of "Pagliacci", in the middle of "Manon", and in the remainder of „Hänsel and Gretel". On the other hand the tunes are certainly most engaging, and the art shown perfect of its kind. The hearer has thus a combination of defective originality with an exceedingly charming exhibition of Hungarian gift and skill in their latest developments. The Princess at Covent Garden was Burchardt (from Schwerin and here for the first time), a little straggling vocally, but an excellent and attractive light-opera artist; her sobs at the end were cleverly done, her curtseys at a five-times recall were a model of grace. The tenor-prince was Jörn (from Berlin, a distinguished "Loge", and here for the first time); his boyish get-up was very natural, and he showed himself a perfect artist, vocally and otherwise. The conductor was Percy Pitt, organist of the Queen's Hall Orchestra, for some time past one of the Covent Garden maestri al piano at rehearsals, and an able composer (biog. at III, 333). Mise en scène admirable (with very clever marionettes and XV century costume), and the old

jests levelled at Covent Garden choruses and management are becoming yearly more and more foolish and rococo.

Cornelius's **Barber of Bagdad**, in German, same evening, first time formally in England (but see below). The original story is the least familiar of the episodes in the "Bagdad Barber" affair of the "Arabian Nights". A young merchant making his toilet before paying his first visit to his inamorata, daughter of the town-magistrate or Kazee, is hindered and made to miss his appointment by a superhumanly garrulous barber; and breaks his leg through the officious self-assumed friendship of the same. That is the end. The plot was well dressed up by Cornelius for comic-opera purposes, and the love-affair made to turn out happily. Morgiana (marjána, coral) is by the bye an impossible name in the adaptation for a Kazee's daughter, being a slave-name. The "Caliph" who is invoked therein is no less a person than the mighty Haroun er Raschid ("The Just"), the Abbaside Pope-Emperor of the Mahomedan world reigning at Bagdad 786—809; to see this Vicar of Allah, before whom kings and queens trembled, standing about with the chorus, favoured with the back-view of all the principal characters, and joining in accommodating concerted music with them, was startling. But enough of such minor criticism. Peter Cornelius (1824—1874) produced his 2-act comic-opera through Liszt at Weimar, 15th December 1858, at age 34; and it was heard but that once in his life-time. With greater experience he intended to revise it, but no opportunity presented and he went to serious opera and other things. Mottl (b. 1856) while still a young Vienna Conservatorium student aspired to revive the work, and in 1884 did so at Carlsruhe, with cuts, in one act, and extensively re-orchestrating it. Performed by Levi at Munich in 1885. Then all over Germany. By Stanford with Royal Coll. of Music students at Savoy theatre, London. 9 December 1891. On 10 June 1904, reverting to original score, and with the first-written or B minor overture, at instance of Max Hasse of Magdeburg, and under intendance of von Vignau, at the "Cornelius Festival", Weimar; with Gmür (Barber), von Scheidt (Morgiana), Sommer (Noor ed Deen), Sack (Bostana), Krzyzanowski (conductor). The original Morgiana by the bye, Rosa von Milde, died 25 Jan. 1906, aged 79. The present performance was according to the Mottl version. There is an unbridgeable chasm between those who like purist crudities and those who think that it is the prime duty of a conductor or executant to make music as effective as possible. The world must from time to time judge between them. Suffice it to say here that the Mottl results were delightful, while common sense seems to show that he did for Cornelius what C. would have done for himself if he had had the chance. It is at least open to surmise, that part-cause of the "anti-Liszt" demonstration in 1858 was that the music was really not effective. As to the theory of the music having been too "Wagnerian" for the 1858 Weimarians, no connection of this sort can be traced through the ears. In 1858 Wagner was already scoring the "Ring", in a style absolutely removed from any pre-existing school of music and wholly his own; the "Barber of Bagdad" on the other hand is clearly a development by a young man of great genius of the normal German comic-opera school. One may be permitted therefore to believe that Mottl, the admirable orchestrator and experienced opera-director, has been in every sense the saviour of this piece. The Barber here was Knüpfer (Berlin), who alike as vocalist and comedian gave a perfect performance. The heroine Morgiana, and hero Noor ed Deen, were again Burchardt and Jörn. The others were: — Bostana, Grimm; Kazee, Nietan; Caliph, Zador. Hans Richter conducted. Needless to say, all connoisseurs knew that they were in presence of a master-piece. Starting with the Barber's comic rosalias, patter-song and cadenzas, through the oriental intermezzo and delightful 7/4 love-music, down to the fine ensembles at end, all was a stream of the brightest inspiration. The Covent Garden audience generally was cold, but they never excite themselves except for their Melba or Caruso, or for works which from long experience they know they are expected to applaud. After all, their education is scanty; in 1905 there were 200 opera performances in the United Kingdom (pop. 43 millions) against 7600 in Germany (pop. 58 millions). The oriental mounting of this opera was splendid. C. M.

Stuttgart. Unsere Bühnenleitung hat den Versuch gemacht, die tragische Oper »König und Marschalk« des verstorbenen dänischen Komponisten Paul Heise, die 1878 in Kopenhagen ihre Ur-Aufführung erlebte und sich dort auch bis auf die Gegenwart als Repertoireoper gehalten hat, durch die Erstaufführung am 2. Mai nach Deutschland zu bringen. Nach der Aufnahme des Werkes zu schließen, scheint jedoch eine dauernde Einbürgerung ausgeschlossen. Das Textbuch, dessen Verfasser Chr. Richardt, ebenfalls ein Däne, ist, behandelt einen historischen Stoff aus der Vergangenheit Dänemarks; die Grundlage bildet die Verführung und Entehrung der schönen Gattin Ingeborg des Marschalks Stig durch den ausschweifend lebenden König Erik und den Tod des letzteren durch den rächenden Arm des Gatten. Eine detaillierte Schilderung der keineswegs interessant aufgebauten Handlung lohnt sich nicht und es möge nur noch einiges über Heise's Musik gesagt sein. Diese bietet an sich manches Schöne, besonders natürliche Melodieführung, erhebt sich aber nirgends zu wirklich packender dramatischer Kraft. Vielleicht hätte die Musik, wenn sie schon vor 28 Jahren zu uns gekommen wäre, damals einen tieferen Eindruck gemacht, denn sie weist nicht den Charakter des modernen Musikdramas, dessen Schwerpunkt des Ausdrucks in der Orchesterpolyphonie liegt, sondern etwa den einer Marschnerschen Oper auf, obwohl sie keineswegs an den »Vampyr« oder gar an den »Hans Heiling« heranreicht. Das Orchester spielt in seiner Homophonie lediglich eine Begleitrolle und der Komponist scheint die Wagner'sche Richtung absichtlich gemieden zu haben. Die Chöre und die Stimmungsmalerei einer nächtlichen Naturromantik im vierten Akt sind das Beste der ganz artigen aber nie großen, sondern zuweilen auch recht uninteressanten und langweilenden Komposition. Es ist, wie gesagt, kaum anzunehmen, daß das Werk sich weiter in Deutschland verbreitet, selbst wenn ihm noch bessere Aufführungen zuteil würden, als die hiesige.

Weit mehr Interesse erweckte eine andere Neuheit, nämlich die am 14. Mai im letzten Kammermusikabend des Wendlingsquartetts zum ersten Mal vorgeführte *Fis-moll*-Sonate op. 48 für Klavier und Violine von Max Reger unter persönlicher Mitwirkung des Komponisten. Es ist bemerkenswert, wie man sich bei öfterem Hören Reger'scher Werke relativ leicht an die Eigenart dieses Komponisten anpassen kann. Die gewiß ganz merkwürdigen und im ersten Moment überraschenden Modulationen und die oft harmonisch herbe Ausdrucksweise bewähren bei einigermaßen eingehendem Studium doch immer ihre Logik und Folgerichtigkeit, und da Reger durchaus formenklar schreibt, ist das Eindringen in seine Schöpfungen nicht allzu schwierig. Seine Fis-moll-Sonate bringt Gedanken von außerordentlicher Tiefe und Schönheit, wilde, leidenschaftliche Momente und Steigerungen voll packender Kraft, anderseits wieder, wie im Allegretto-Mittelsatz, romantisch-träumerische Stimmungen von bestrickender Zartheit des Ausdrucks. Die meisterhaft gearbeiteten Variationen und die in einem mächtigen Aufschwung endigende prachtvolle Fuge des Schlußsatzes zeigen ihrerseits Reger's imponierende Kompositionstechnik. Das vom Komponisten und Konzertmeister Wendling glänzend ausgeführte Werk hinterließ tiefen Eindruck, der duftige Mittelsatz mußte wiederholt werden. Otto Buchner.

Aufführungen älterer Musikwerke.

(Von Mitte März bis Mitte Mai.)

Dall' Abaco: Concerto da chiesa, Op. II Nr. 5 (Bozen, Rokoko-Abend, Ltg. Hr. H. Eichborn). — Sonata da camera, Op. IV Nr. 11 (Stettin, Dürergesellschaft).

Allegri, Gregori: Miserere (Berlin, Verein f. klass. Kirchenmusik; Pécs, Domchor).

Anerio, F.: Christus factus est, 4st. (Pécs, Domchor; Regensburg, Domchor). — Miserere 2chörig (Graz, Domchor; Pécs, Domchor). — Missa »Hor le tue forze adopra«, 4st. (Innsbruck, Stadtpfarrkirche St. Jakob).

Arcadelt: Ave Maria f. Orchester (Bethel, Städt. Orchester a. Bielefeld).

Arne, Thomas (1710—80): Sonate f. Klavier (Prag, Konservator., 3. histor. Abend).

Bach, Joh. Christ: Motetten: Ich lasse dich nicht, 8st. (Berlin, Kgl. Hof- u. Domchor). — Konzert A-dur f. Klavier (Nantes Hr. J. J. Nin). — Sonate f. Violoncell u. Cembalo (Prag, Konservatorium 3. histor. Abend).

Bach, Joh. Seb.: Arien: a) Sopran-Arien: Komm in mein Herzenshaus, mein Jesu, mein Verlangen aus der Kantate »Ein' feste Burg ist unser Gott« (Berlin. Kgl. Hof- und Domchor). — Süßer Trost, mein Jesus kommt a. d. Kantate »Jauchzet Gott« (London, Bach-Chor). — b) Alt-Arien: Ach Herr, was ist ein Menschenkind [mit Oboe d'amare] a. d. Kantate »Unser Mund sei voll Lachens« (München, Akademie der Tonkunst). — Erbarme dich mein Gott [m. Violine] (Berlin, Kgl. Hof- u. Domchor, Frl. A. Bremer; Elberfeld, Volkst. Sinfoniekonzert, Frl. Geilenkeuser). — In deine Hände befehl ich a. d. Kantate »Gottes Zeit« (Verden Domchor). — Schlummert ein, ihr matten Augen a. d. Kantate »Ich habe genug« (Dortmund, 3. Orgel-Konzert, Frau M. Obsner; Brünn, Bachfeier). — c) Baß-Arien: Betrachte meine Seel' a. »Matthäus-Passion« (Kiel, A cappella Chor, Hr. H. Johannsen). — Gebt mir meinen Jesum wieder a. »Matthäus-Passion« (Brandenburg, Steinbeck'sche Singakademie, Hr. O. Höhndorf). — Kirchen-Kantaten: Am Abend aber desselbigen Sabbaths (Paris, Schola Cantorum). — Bleib bei uns (Wilhelmshaven, Christuskirchenchor). — Christ lag in Todesbanden (Frankfurt a. M., Rühl'scher Gesangverein). — Du Hirte Israel (Frankfurt a. M., Rühl'scher Gesangverein). — Ein' feste Burg ist unser Gott (Eutin, Stadtkirche). — Erfreut euch, ihr Herzen (Leipzig, Thomas- u. Nikolaikirche). — Erschallet ihr Lieder (London, Bach-Chor). — Freue dich, erlöste Schar [1. Teil] (Kassel, Oratorien-Verein). — Gott, der Herr, ist Sonn' und Schild (Solingen, Evang. Kirchenchor). — Halt im Gedächtnis Jesum Christ (Leipzig, Kirchenmusik Thomaskirche [2. Teil]; Mülheim a. Ruhr, Gesangverein; Paris, Société J.-S. Bach). — Herr, wie du willst (Paris, Konservatorium). — Ich hatte viel Bekümmernis (London, Bach-Chor [Chor: Das Lamm, das erwürget]). — Ich lasse dich nicht (Dresden, Kreuzkirche). — Ich weiß, daß mein Erlöser lebt (Leipzig, Motette Thomaskirche). — Ich will den Kreuzstab gerne tragen (London, Konzert Hr. Mednnes). — Liebster Gott, wann werd' ich sterben (London, Bach-Chor). — Lobet Gott in seinen Reichen (Leipzig, Kirchenmusik Nikolaikirche). — Nun ist das Heil (Frankfurt a. M., Rühl'scher Gesangverein). — O Ewigkeit, du Donnerwort, 1. Komposition (Frankfurt a. M., Rühl'scher Gesangverein). — O ewiges Feuer (München, Akademie der Tonkunst). — O Jesu Christ, mein's Lebens Licht (Elberfeld, Konzertgesellschaft). — Schlage doch, gewünschte Stunde (Frankfurt a. M., Rühl'scher Gesangverein; London, Bach-Chor; Paris, Société J.-S. Bach, Frl. M. Philippi). — Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen (Leipzig, Kirchenmusik Thomaskirche). — Weltliche Kantaten: Der zufriedengestellte Aeolus (Breslau, Sing-Akademie). — Mer han en neue Oberkeet (Paris, Société J.-S. Bach). — Weichet nur, betrübte Schatten (Breslau, Sing-Akademie, Fr. C. Schmitt-Czanyi). — Einstimmige Lieder: Die bittre Leidenszeit beginnt (Karlsruhe, Verein f. ev. Kirchenmusik, Frl. H. Kaufmann). — Liebster Herr Jesu (Ludwigsburg und Neuwied, Ev. Stadtkirche, Frl. M. Wiemann). — Mein Jesu, was für Seelenweh (ebenda, dieselbe). — Messen: H-moll (Berlin, Philharm. Chor; Bremen, Philharm. Gesellschaft; Gießen, Konzert-Verein; London, Bach-Chor; Prag, Gesangverein »Hlahol«). — Motetten: Komm', Jesu, komm, 8st. (Berlin, Kgl. Hof- u. Domchor). — Lob und Ehre und Weisheit, 6st. (Bremen, Domchor). — Passionsmusiken: Evang. Johannes (Amsterdam, A cappella Chor; Berlin, Sing-Akademie; Essen, Evang. Kirchenchor; Frankfurt a. M., Caecilienverein; Gütersloh, Gesangverein; Paris, Schola Cantorum; Solingen, Städt. Gesangverein; Ulm, Verein f. klass. Kirchenmusik). — Evang. Matthäus (Amsterdam, Tonkunstgesellschaft; Barmen, Abonnementskonzert Hr. R. Stronck; ebenda, Allgem. Konzertverein Volkschor, Berlin, Oratorienverein; ebenda, Sing-Akademie; Braunschweig, Chorgesangverein; Brünn, Musikverein; Brüssel, Konservatorium; Kassel, Oratorienverein; Darmstadt, Musikverein; Dresden, Kreuzkirche; Essen, Musikverein; Freiburg i. Br., Musikverein; Hannover, Musikakademie; Kiel, Gesangverein; Köln, Konzertgesellschaft; Königsberg, Musikal. Akademie; Krefeld, Konzertgesellschaft; Landau, Musikverein; Leipzig, Karfreitagsaufführung; Posen, Kirchenchor Kreuzkirche; Prag, Singverein; St. Johann-

Saarbrücken, Musikverein »Harmonie«; Wien, Gesellschaft der Musikfreunde; Wiesbaden, Caecilienverein; Witten, Musikverein). — Weihnachtsoratorium (Gera, Musikal. Verein; Gent, Konservatorium [Hirtenmusik]). — Instrumentalmusik: Capriccio über die Abreise eines Freundes f. Klavier (Bromberg, Deutsche Gesellschaft f. Kunst u. Wissenschaft, Hr. O. Neitzel). — Brandenburger Konzerte: Nr. 4 G-dur (London, Symphony Orchestra). Nr. 5 D-dur (Elberfeld, Städt. Orchester; Rostock, Stadt- u. Theater-Orchester). — Sonate f. Flöte u. Klavier (Bromberg, Kammermusik-Vereinigung; Gotha, 3. Kammermusik-Abend). — Sonate G-moll f. Violine allein (Paris, Hr. Fr. Kreisler). — Sonaten f. Violine u. Klavier: Nr. 1 H-moll (Dresden, Tonkünstler-Verein). Nr. 2 A-dur (Paris, Mlle. M. Dron und M. A. Parent). — Sonate C-dur f. 2 Violinen und Klavier (London, Konzert Hr. J. Hambourg u. Frl. M. Mackenzie). — Suiten f. Orchester: H-moll (Lübeck, Ver. d. Musikfreunde). C-dur (München, Akademie der Tonkunst). — Violinkonzerte: A-moll (Brügge, Konservatorium, Hr. M. Crickboom). D-moll f. 2 Violinen (Berlin, Hr. H. u. E. Heermann; Breslau, Orchester-Verein, Hr. R. Himmelstoß u. H. Behr; Eisleben, Bach-Verein; London, Bach-Chor; München, Kgl. Akademie d. Tonkunst; Wien, Histor. Konzert IMG., Hr. A. Rosé u. R. Zeiler). — Klavierkonzerte: C-dur f. 2 Klaviere (Leipzig, Konzert Frl. M. Liebner und Hr. L. Edger). D-moll für 3 Klaviere (München, Akademie der Tonkunst). F-dur, Italienisches (Prag, Konservatorium 3. histor. Abend). — Orgelkompositionen: a) 3 Choralbearbeitungen a. d. Orgelbüchlein (Brünn, Bachfeier, Hr. O. Burkert). b) Choralvorspiele: »Herzlich tut mich verlangen« (Gera, Kirchenkonzert, Hr. P. Gerhardt). In dir ist Freude (Berlin, Hr. K. Straube). c) Passacaglia C moll (Berlin, Hr. K. Straube; Brünn, Bachfeier, Herr O. Burkert; Kiel, Bachfeier, Hr. L. Warnke). d) Pastorale F-dur (Berlin, Hr. K. Straube). e) Phantasien: G-dur (Dortmund, Orgelkonzert Hr. C. Holtschneider), C moll (Gießen, Evang. Kirchengesangver.). f) Phantasien u. Fugen: G-moll (Heidelberg, Hr. Fr. Stein; Leipzig, Motette Thomaskirche; Osnabrück, Orgelvortrag Herr P. Oeser; Berlin, Hr. K. Straube). g) Präludien und Fugen: D-moll (Brünn, Verein Deutsches Haus, Herr O. Burkert). E-moll (London, Bach-Chor). H-moll (Berlin, Kgl. Hof- u. Domchor; Kiel, Bachfeier, Hr. C. Warnke). C-moll (Brandenburg, Steinbeck'sche Singakademie, Hr. W. Schmidt). D dur (Berlin, Hr. K. Straube). Es dur (Darmstadt, Kirchenkonzert, Hr. R. Oppel). G-moll (Frankfurt a. M. Hoch's Konservatorium; Berlin, Kgl. Hof- u. Domchor). A-moll (Berlin, Hr. K, Straube). h) Tokkata und Fuge C-dur (Heidelberg, Hr. F. Stein).

Bach, Karl Ph. Em.: Konzert f. 2 Klaviere (Prag, Konservatorium 3. histor. Abend).

Bach, Joh. Michael: Motetten: »Herr, ich warte« 8st. (Chemnitz, Jakobi-Kirchenchor). — Herr, wenn ich dich nur habe (Dresden, Kreuzkirche).

Bach, Wilhelm Friedemann: Konzert D-moll f. Orgel (Bremen, Domchor, Hr. E. Nößler). — Lied »Kein Hälmlein wächst auf Erden« (Solingen, Evang. Kirche, Frl. Kl. Rothstein).

Barbella, Emm. (1704—73): Larghetto f. Klavier (Amsterdam, Kath. Kunstverein »De Violer«, Frau Vogelsang).

Bernardi, St. (1619—1635): Invitatorium (Meran, Pfarrkirchenchor).

Bésard: Quatre Bransles p. clavecin (Paris, Frau W. Landowska).

Biber, H. F.: Sonate f. Violine u. Cembalo (Prag, Konservatorium 3. histor. Abend).

Bird (1543—1623): Pavane für Orgel (Osnabrück, IX. Orgelvortrag Hr. P. Oeser).

Boccherini: Sonate f. Vcell. u. Pfte. (Bonn, Pop. Kammermusik-Konzert).

Buxtehude: Ciacona E-moll f. Orgel (Solingen, Orgelvortrag Hr. P. Hoffmann). — Präludium und Fuge F-dur f. Orgel (Solingen, Orgelvortrag Hr. P. Hoffmann). — Passacaglia D-moll f. Orgel (Heidelberg, Hr. F. Stein; Berlin, Hr. K. Straube).

Calvisius: Wer Gott vertraut, hat wohlgebaut (Torgau, Gym.-Kirchenchor).

Caprioli, Carlo: Arie für 3 Soprane »Navicella ch'a bel vento« (Triest, Coro Palestriniano).

Carissimi: Choeur finale de »Jephté« (Nantes, Concerts historiques).

Casciolini, Claudio: Veni Creator spiritus (Altona, Motette Friedenskirche).

Chansons français du XVIIIe siècle: a) Bergère légère. b) Maman, dites-moi. c) La belle Bourbonnaise (Lille. Société des sciences, Mlle. L. Merveille).

Chanson populaires français: a) Complainte de Jean Renaud. b) Rossignolet du bois joli. c) La Bergère aux champs. d) Les trois Princesses (Lille, Société des sciences, Mlle. L. Merveille).

Cherubini: Ouverturen: Anakreon (Dortmund, Philharm. Orchester; Lübeck, Volkssinfoniekonzert). — Der Wasserträger (Greiz, Orpheus u. Singkranz, Philharm. Orchester).

Corelli: La Folia (Paris, Schola Cantorum).

Corsi, Giuseppe (um 1600): Adoramus te (Kiel, A cappella Chor).

Costeley, G.: Chamson (Nantes, Concerts historiques).

Couperin: Les Folies ou Les Dominos (Paris, Soc. IMG., Frau W. Landowska). — Les Fastes de la Grande et Ancienne Ménestrandise (ebenda). — Jongleur, Sauteurs, et Saltimbanques p. clavecin (Paris, Frau W. Landowska). — »Rossignols«, »Sylvains« p. clavecin (ebenda). — Soeur Monique (Nantes, Hr. J. J. Nin).

Croce, Giov. dalla (gest. 1609): In monte Oliveti, 4st. (Pécs, Domchor). — Sancta et immaculata virginitas, 5st. (Mainz, Liedertafel u. Damengesangverein). — Missa VIII. toni (Meran, Pfarrkirchenchor).

Dandrieu (1684—1740): Le Caquet, Capriccio (Baden-Baden, 10. Abonn.-Konzert, Hr. L. Godowsky). — Musette f. Orgel (Osnabrück, Orgelvortrag Hr. P. Oeser).

Daquin: Le Rappel des oiseaux für Klavier (Paris, Frau W. Landowska).

Dittersdorf: Sinfonie C-dur (Bozen, Rokoko-Abend der Vereinskapelle).

Eccard: Motette »Zu dieser österlichen Zeit« 6st. (Bitterfeld, Kirchenchor). — Choräle: a) Aus tiefer Not. b) In dulci jubilo. c) Jesus Christus unser Heiland. d) Mit Ernst, ihr Menschenkinder. e) Nun lob, mein Seel den Herren (Torgau, Gymn. Kirchenchor).

Erythräus (1608): Motette »Erstanden ist der heilig Christ« (Bitterfeld, Kirchenchor).

Fasch, J. Fr.: Trio G-dur (Stettin, Dürergesellschaft).

Foggia, Radesca da (um 1620): Madrigal »Mirtillo ed Amarilli« (Wien, Historisches Konzert IMG., A cappella Chor).

Franck, J. W.: An deinem Kreuzesstamme (Kiel, A cappella Chor). — Auf, auf, zu Gottes Lob (Ludwigsburg und Neuwied, Ev. Stadtkirche, Frl. M. Wiemann. — Jesus neigt sein Haupt und stirbt (Quedlinburg, Philharm. Chor). — O du mein Trost f. Alt (Danzig, Lutherkirche, Frl. Wirthschaft). — Wie seh ich dich mein Jesus bluten, Passionslied f. Bariton (Karlsruhe, Verein f. ev. Kirchenmusik, Hr. G. Schlatter; Brandenburg, Steinbeck'sche Singakademie, Frl. M. Kausch).

Franck, Melchior: Fürchtet euch nicht (Torgau, Gymn. Kirchenchor). Jesu, dein' Seel' (Quedlinburg, Philharm. Chor). — Männervollgesang »Die Braut« (Prag, Deutscher Volksgesang-Verein).

Francisque, A.: Bransles p. clavecin (Paris, Frau W. Landowska).

Freundt, Cornelius: Wie schön singt uns der Engel Schar (Torgau, Gymn. Kirchenchor).

Froberger: Ricercar (Solingen, Orgelvortrag MD. Hoffmann). — Tokkata f. Orgel (Graz, Schule d. Steierm. Musikvereins; Solingen, Orgelvortrag MD. Hoffmann; Wien, Histor. Konzert IMG., Hr. K. Tölzer).

Gabrieli, A.: Agnus Dei a. Missa brevis (Altona, Motette Kreuzkirche; ebenda, Motette Christianskirche).

Gabrieli, G.: Madrigal »Alma cortes' e bella«, 3st. (Triest, Coro Palestriniano). — Motetten, Angelus ad Pastores 12st. (Triest, Coro Palestriniano). Miserere (Dresden, Kreuzkirche).

Gallus: Ecce, quomodo moritur justus (Quedlinburg, Philharm. Chor; Wien, Votivkirche).

Gastoldi: Madrigale: Liebeslied (Landsberg a. W., Gesangverein f. gem. Chor). — Il bell' humore, 5st. (Triest, Coro Palestrininano).

Gesius, B.: Ostergesang (Wels, Evang. Chorverein).

Gibbons, A.: Allmächtiger, allbarmherziger Gott (Altona, Motette St. Petrikirche).

Gluck: Alt-Arie »O del mio dolce ardor« a. Paris und Helena (Leipzig, Konzert Frl. M. Schütz). — Iphigenie auf Tauris, 1. Szene (Paris, Société J.-S. Bach). — Orpheus und Eurydike (Berlin, Kgl. Oper; Tilsit, Oratiorien-Verein). Chaconne für Orch. (Nantes, Concerts historiques).

Gorczycki, Gregor (gest. 1734): Offertorium toni peregrini »Ave Maria« (Lemberg, Armenischer Chor).

Graun: Arie »Singt dem göttlichen Propheten« a. Der Tod Jesu (Bozen, Rokoko-Abend der Vereinskapelle, Frl. H. Reiter). — Kantate »Der Tod Jesu« (Stargard i. P., Musikverein). — Fürwahr, er trug unsre Krankheit (Torgau, Gymn. Kirchenchor).

Gumpeltzhaimer, Adam (geb. 1559): Der Herr ist mein getreuer Hirt (Torgau, Gymn. Kirchenchor). — Lobt Gott getrost mit Singen (ebenda).

Hâle, Adam de la: Minnelied (Dresden, Volksmännerchor; Lübeck, Lehrer-Gesangverein; Tilsit, Sänger-Verein).

Händel, Arien: Erwach' Saturnia a. »Semele« (Baden-Baden, 10. Abonn.-Konzert, Frau M. Altmann-Kuntz). — Lieblich Blätterdach, du zartes a. »Serse« (Meißen, Lehrer-Gesangverein). — Mein Herz a. »Rodelinda« (Basel, Liedertafel, Frl. E. Rosenmund). — Reiner Engel heil'ge Schar a. »Theodora« (Esslingen, St. Dyonisius-Kirche, Frl. M. Wiemann). — Vater des Alls a. »Judas Maccabäus« (Sondershausen, Fürstl. Konservatorium, Frl. D. Tolle). — Arie a. L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato (Altenburg, Hofkapelle, Frl. M. Münchhoff; Bozen, Rokoko-Abend der Vereinskapelle, Frl. Reiter). — Caecilien-Ode (Brüssel, Konservatoriumskonzert). — Festhymne (Königs-Anthem) komp. zur Krönung Georg II. v. England (Meiningen, Herzogl. Hoftheater). — Oratorien: Acis und Galatea, bearb. v. F. Chrysander (Hamm, Musikverein). — Belsazar (Kopenhagen, Caecilia Foreningen), bearb. v. J. Reichert (Dresden, Volkssingakademie). — Debora (Bremen, Philharm. Gesellschaft). — Josua (Frankfurt a. M., Singakademie). — Judas Maccabäus (Oberhausen, Städt. Musik-Verein; Frankfurt a. M., Volkschor; ebenda, Händelaufführungen). — Messias (Koblenz, Musik-Institut; Erlangen, Akad. Verein f. Kirchenmusik; Münster, Musikverein; Friedberg i. H., Musikverein; Hildesheim, Oratorien-Verein; Siegen, Musikverein; Langenberg i. Rhld., Gesangverein d. Ver. Gesellschaft; Magdeburg, Rebling'scher u. Brandt'scher Gesangverein). — Samson (Bremerhaven, Männergesangverein u. Musikverein). — Saul, bearb. v. F. Chrysander (Frankfurt a. M., Händelaufführungen; Halle a. S., Neue Singakademie; Leipzig, Bachverein). — Instrumentalmusik: L'Air grave f. Orchester (Nantes, Concerts historiques). — Concerti grossi: Nr. 6 (Eisleben, Bachverein). — Nr. 10 Dmoll (Dortmund, Philharm. Orchester; Innsbruck, Musikverein; München, 12. Kaim-Konzert). — Konzert Fdur f. 2 Bläserchöre u. Streichorchester, herausgeg. v. G. Kogel (Berlin, Kgl. Kapelle). — Konzert f. Oboe u. Klavier (Nordhausen, Theater-u. Konzert-Verein). — Orgelkonzerte: Dmoll (Wien, Konzert-Verein). — Fdur (Wien, Histor. Konzert IMG., Hr. K. Tölzer). — Ouvertüre Ddur f. Orch. (Hagen, Konzert-Gesellschaft). — Sonate f. Oboe u. Cembalo (Prag, Konservatorium, 3. histor. Abend). — Sonate Adur f. Violine u. Klavier (Basel, Liedertafel, Hr. E. Berthoud). — Suite Dmoll f. Klavier (Berlin, Konzert, Frl. A. Bohm). — Trio f. Flöte, Violine u. Klavier (Berlin, Russisches Trio).

Handl, Jac.: Ecce quomodo moritur (Spandau, Caecilien-Verein).

Hasse, Joh. Ad.: Rez. u. Arie »Weil ich an dieser heilgen« f. Sopran a. Sant' Elena al calvario« (Leipzig, Riedelverein, Frl. v. d. Osten). — Andantino affetuoso f. Oboe, Streichquintett u. Continuo (Leipzig, Riedelverein).

Hassler, Hans Leo: Gagliarde »Mir ist die Liebe hier auf der Welt« (Wien, Historisches Konzert IMG., A cappella Chor). — Messen: »Dixit Maria« (Berlin, Kgl. Hof- u. Domchor; Regensburg, Domchor). — Ecce quam bonum (St. Lambrecht, Knabenkirchenchor). — Psalm »Aus tiefer Not« (Torgau, Gymn. Kirchenchor). — Singet dem Herrn ein neues Lied (Dresden, Dreikönigskirche). — Cantate Domino (ebenda Kreuzkirche).

Haydn, Jos.: Die Jahreszeiten (Aachen, Abonnements-Konzert; Bochum, Musikverein; Hamburg, Caecilien-Verein; M. Gladbach, Städt. Gesangverein »Caecilia«;

Unna, Musik-Verein). — Die Schöpfung (Berlin, Singakademie; Dresden, Schumann'sche Singakademie; Düsseldorf, Gesangverein; Hagen, Konzert-Gesellschaft; Liegnitz, Musikverein; Mülheim a. Rh., Volksunterhaltungsabend; Solingen, Städt. Gesangverein; Wernigerode, Chorgesangverein). — Arie »Vater vergib ihnen« a. »Die sieben Worte am Kreuze« (Chemnitz, Kirchenchor St. Nikolai u. Frauenchor). — Blasoktett F dur (Dresden, Tonkünstler-Verein). — Qui tollis f. Solo, Chor, Orgel u. Violine (Bremen, Domchor). — Die 7 Worte des Erlösers am Kreuze (Reims, Concerts eclectiques, Schramberg, Kathol. Kirchenchor).

Haydn, Michael: Caligaverunt oculi mei (Wien, Votivkirche). — Ecce vidimus eum (Wien, Votivkirche). — Recessit pastor noster (Wien, Votivkirche). — Tenebrae factae sunt (Kiel, A cappella Chor; Wien, Votivkirche).

Himmel, F. H.: Lieder: a) Die Gewalt des Blicks. b) Die Sendung a. Alexis und Ida v. A. Tiedge (Karlsruhe, Liederabend Frau A. van Bertrand). — Fünf Lieder a. »Alexis und Ida«: Der Tanz, Die Selbstentscheidung, Mutterlehren, Heilung, Die Sendung (Stettin, Dürer-Gesellschaft, Frl. E. Wetzel).

Holzbauer, Ignaz: Rez. u. Arie »Es ist geschrieben«, »Ihr Rosenstunden« a. »Günther von Schwarzburg« (Eisleben, Bach-Verein, Frl. L. Schneider).

Homilius: Motette »Domine, ad adjuvandum me« (Dresden, Kreuzkirche). — Magnificat (ebenda).

Fortsetzung folgt wegen Raummangel in nächster Nummer.

Vorlesungen über Musik.

Aalen. Dr. Kloß anläßlich einer Mozartfeier über Mozart.

Berlin. Dr. James Simon: Abt Vogler's kompositorisches Schaffen.

Kassel. Eduard Reuß: Die Liszt'sche Lehre über den Vortrag klassischer Werke.

Mainz. Am diesjährigen Händelfest (17. und 18. Mai) hielten Vorträge: Prof. Wilhelm Weber-Augsburg: Die Grundsätze und Ziele Chrysander's bei der Neugestaltung der Händel'schen Werke; Dr Eduard Bernoulli-Zürich: Quellen zum Studium Händel'scher Chorwerke; Dr. Hugo Goldschmidt-Berlin: Nach welchen Grundsätzen haben wir die Ausgestaltung und Vervollkommnung des Händel'schen Einzelgesanges vorzunehmen.

Notizen.

Berlin. Ein Händelfest findet am 25.—27. Okt. unter dem Protektorat des Kronprinzen und dem Vorsitz des Grafen Hochberg statt. Das Programm bringt am ersten Tage »Israel in Ägypten« durch den Philharmonischen Chor (Prof. S. Ochs), am zweiten die »Cäcilienode« durch den Chor und das Orchester der kgl. Hochschule (Prof. Joachim), ein Concerto grosso, ein Orgelkonzert und Kammerduette, am dritten den »Belsazar« durch die Singakademie (Prof. Schumann).

Die auf Subskription hin unternommene Sammlung W. Tappert's von Musikstücken aus Modulaturen des 16.—18. Jahrhunderts: »Sang und Klang aus alter Zeit« (L. Liepmannssohn) ist gesichert.

Am 24. Mai starb Prof. Dr. Heinrich Reimann, Organist an der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche, besonders bekannt als Herausgeber der Sammlung »Berühmte Musiker«, als Bearbeiter des 2. Bandes der Ambros'schen Musikgeschichte usw.

Coussemaker's »*Scriptores de Musica medii aevi*« werden im Neudruck in dem Verlag U. Moser in Graz erscheinen, und zwar in 4 vol. Groß-Quart, im Preis von 75 ℳ.

Kopenhagen. Eine überraschend große Zahl besonders neuerer Kammermusikwerke haben die »*Tre filharmoniske Abonnements-Soirées*« unter der Leitung des

Pianisten Wolfgang-Hansen in den zehn Jahren ihres Bestehens zur Aufführung gebracht. Das Programm ist im besten Sinne international. Neben einer ganzen Reihe schwedischer und dänischer (Hartmann, Fabricius, Winding, Helstedt, Matthison-Hansen, Hornemann, Malling, Berwald, A. Nielsen, S. Andersen, G. Høeberg, Lange-Müller) und älterer und neuerer deutscher Komponisten sind auch neurussische, französische, englische und italienische Komponisten vertreten, die in Deutschland mit Kammermusikwerken nur sehr selten zu Gehör kommen, so Hubert Parry, Vincent d'Indy, Arensky, Davidoff, Ponchielli. Die meisten Konzerte trugen einen bestimmten Charakter, indem sie irgend einen Gedanken durchführten.

München. Der von Dr. Paul Marsop begründeten »Musikalischen Volksbibliothek« (bisher ungefähr 3000 Nummern) werden etwa 1500 Dubletten der Musikbibliothek Peters auf Antrag ihres Bibliothekars Dr. R. Schwartz überwiesen werden.

Paris. (Université de Paris.) M. Jules Ecorcheville a été reçu docteur des lettres, le 25 mai, à la Sarbonne. Il avait choisi pour thèses: la Musique au XVIII[e] siècle, de Lulli à Rameau, et l'étude d'un manuscrit de la Bibliothèque de Cassel, contenant des œuvres française du XVII[e] siècle. Parmi les membres du jury étaient MM. Saint-Saëns, Romain Rolland, Emmanuel. J.-G. P.

Regensburg. Hofkaplan H. Bäuerle wurde auf Grund seiner Arbeiten der Verbreitung von Palestrina's Werken von dem Kardinal Vannutelli, Bischof der Stadt Palestrina, zum Ehrendomherren (Canonicus) der Kathedrale daselbst ernannt.

Schleswig. Der 19. deutsche evangelische Kirchengesangvereinstag findet unter dem Vorsitz des Oberkonsistorialrats D. Flöring-Darmstadt am 18. bis 20. September d. J. statt. Hierbei wird D. Nelle-Hamm i. W. über: »Paul Gerhardt-Feiern im Paul Gerhardt-Jahre 1907« einen Vortrag halten.

D. Dr. Freiherr Rochus von Liliencron hat vom Kaiser die große goldene Medaille für Wissenschaft in Anerkennung seiner vielen und großen Verdienste um die deutsche Literatur- und Musikforschung erhalten.

Warschau. Graf Johann Przeździecki hat seine von der Familie Tyxenhauz ererbte, sehr wertvolle Instrumentensammlung dem Warschauer Musikinstitut (Dir.: E. v. Młynarski) geschenkt, die in Zukunft wieder einem polnischen Musikmuseum einverleibt werden soll. Es sind folgende Instrumente: 1) Eine Geige aus dem J. 1603, verfertigt vom Litauer Balthazar Dankwart, dem kgl. poln. Geigenbauer. 2) Eine Geige aus dem J. 1640, die Arbeit des Giovanni Paolo Maggini (1580 bis ca. 1640). 3) Ein Violoncello aus dem J. 1673, verfertigt von Antonio und Girolamo Amati (1555—1638 und 1556—1630), verziert mit gemalter Jagdszene und versehen mit der Inschrift »*Nuda senectus*«. 4) Einen Kontrabaß (!) aus dem J. 1712, eine Arbeit von Antonio Stradivari (1644—1736), wohl eine der Seltenheiten der Sammlung, weil erstens dieser Geigenbauer nur wenige Kontrabässe verfertigte und ferner spätere Geigen- und Lautenbauer sehr eifrig die Stradivari'schen Kontrabässe kauften, um aus ihnen die kleineren Instrumente zu verfertigen. 5) Eine Geige desselben Meisters, aus dem J. 1717 (der Typus: »grand patron«). 6) Eine Geige des bedeutendsten polnischen Geigenbauers Marcin Groblicz aus dem J. 1635. Das Leben und die Tätigkeit dieses Meisters wurden bisher noch nicht genau erforscht. Den Forschungen des polnischen Sinfonikers Mieczysław Karłowicz nach lebte er in den letzten Jahrzehnten des 16. und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, wurde in Italien gebildet und baute die Violinen, Violen di gamba und Violoncellos nach dem Maggini'schen Muster. Er wohnte hauptsächlich in Krakau und war vielleicht kgl. poln. Geigenbauer. Doch gibt es auch mit Warschau datierte Instrumente. Seine Violinen sind in Polen ziemlich verbreitet. 7) Eine Orphica, ein von K. L. Röllig 1795 verfertigtes klavierharfenartiges Instrument. — Graf Przeździecki versprach noch eine andere große Sammlung alter Violinen, Violen und Violoncelli dem erwähnten Museum zu schenken. Von den Musikinstitutsschülern werden unter der Leitung der Lehrer die retrospektiven Konzerte veranstaltet, in denen alte Musik auf diesen alten Instrumenten vorgetragen wird.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Anglade, Joseph, Le troubadour Guiraut Riquier. Étude sur la décadence de l'ancienne poésie provençale. Bordeaux et Paris, 1905. XX-347 p. in-8.

Le beau travail de M. Anglade est tel que les historiens de la musique doivent l'accueillir avec reconnaissance, encore que dans la pensée de l'auteur il ne leur soit point destiné. Cette thèse d'histoire littéraire prépare le terrain au philologue qui voudra renouveler l'édition de Guiraut Riquier, vieillie et épuisée, par Pfaff et au musiciste qui publiera, pour la première fois, les mélodies du vieux troubadour.

Pierre Aubry.

Aubry, Pierre, Esquisse d'une bibliographie de la chanson populaire en Europe. Paris, Picard, 1905. in-8.

Cette esquisse est déjà un monument, et un livre qui sera fort précieux. Les chants populaires de tous les pays y sont représentés, et celui qui voudrait parcourir les sources indiquées dans cet ouvrage serait déjà presque un érudit. L'auteur espère que cette bibliographie éveillera la curiosité des musiciens eux-mêmes. C'est là un souhait bien hardi! J. Ecorcheville.

Batka, Richard, Die Musik in Böhmen. Bd. 18 von »Die Musik«, hrsgegb. von R. Strauß. Mit 6 Vollbildern und 6 Faksimiles. Kl. 8⁰, 100 S. Berlin, Bard, Marquard & Co. 1906. ℳ 1,25.

Bernoulli, Eduard, Oratorientexte Händel's. Streifzüge im Gebiete der Chrysander'schen Händelforschung. 8⁰, 68 S. Zürich, Schultheß & Co., 1905.

Ein sehr gutes, besonders für diejenigen lesenswertes Schriftchen, die zu der Neuschöpfung der Händel'schen Werke durch Chrysander Stellung gewinnen wollen. Mit der Händelforschung vollständig vertraut, bringt der Verfasser die interessantesten Händelfragen in Kürze zur Sprache, dabei manches Detail in neuer Beleuchtung behandelnd. Insbesondere wird auf das Herauswachsen gewisser kantatenartiger Kompositionen aus der Szene Gewicht gelegt, wofür auch einiges neue Material beigebracht wird. Ferner kommt das Auslassen und Einschieben einzelner Stücke eines Oratoriums in Direktionspartituren ferner die Entlehnungen aus fremden und eigenen Werken zur Sprache. Den Satz: »Selbst plastische Themen sind durchaus nicht stets von Händel frei zu einem bestimmten Text erfunden worden. Vielmehr haben sie nicht selten rein musikalische Gedanken, eine irgendwie der psychologischen Grundstimmung des Textes verwandte und dann gewissermaßen potenzierte Stimmung bei Händel hervorgerufen«, „haben weit über Händel hinaus für die Ästhetik Wichtigkeit; darin schlummern musikalische Gesetze, deren man sich noch lange nicht klar genug ist. Zum Feinsten der Abhandlung gehört der Abschnitt über die deutsche Übersetzung aus dem englischen Grundtext, in dem an einigen Beispielen die Schönheit und Scharfsinnigkeit der Chrysander'schen Übersetzung klar gelegt wird. Den Schluß bilden Beispiele von frei improvisierten gesanglichen Zutaten. Bei der geringen Zahl von Schriften über Händel und einschlägiger Stilfragen ist das Schriftchen doppelt zu begrüßen, da es weitere Kreise aufzuklären imstande ist. Zu bedauern ist da nur, daß nicht auch ein Abschnitt über das Händel'sche Orchester eingefügt worden ist. A. H.

Bussler, Ludwig, Praktische Harmonielehre in 54 Aufgaben mit zahlreichen in den Text gedr. Muster-, Übungs- und Erläuterungsbeispielen, sowie Anführungen aus den Meisterwerken der Tonkunst, f. d. Unterricht an öffentl. Lehranstalten, den Privat- u. Selbstunterricht systematisch-methodisch dargestellt. 6. verb. Aufl., rev., erweitert u. m. erläut. Anmerkung. versehen v. Dr. Hugo Leichtentritt. 8⁰, XVI u. 255 S. Berlin, C. Habel, 1906. ℳ 4,—.

Bylicki, Franciszek, Aus der Ethnographie des musikalischen Hörsinnes (polnisch), Krakau 1905. 8⁰, 19 S. Selbstverlag (Sonderabdruck aus dem Gymnasialprogramm).

Die Broschüre enthält ästhetische Bemerkungen über den Charakter des polnischen Volksliedes und über den Einfluß des geographischen Charakters eines Landes auf das musikalische Schaffen seines Volkes. Mit Wissenschaft hat sie nichts

zu tun, was sie auch nicht will. Doch ist sie geistreich. Der Verf. müßte allerdings die neueste vergleichende Musikwissenschaft gründlich kennen lernen, wenn er etwas Positives leisten will.

A. Chybiński.

Celor, François, Chansons populaires et bourrées recueillies en Limousin. Brive, 1905, 303 p. in-8.

Challier's, Ernst, großer Duetten-Katalog. 2. Nachtrag, enth. d. neu. Erscheinungsn v. Juli 1901 bis Febr. 1906, sowie eine Anzahl älterer, bish. noch nicht aufgenomm. Duette. Lex. 8°, S. 141—161. Gießen, E. Challier, 1906. ℳ 1,40.

Chaminade et Casse, Chansons patoises du Périgord, avec adaptation en vers blancs au rythme musical. Paris, Champion, 1905. 28 p. in-8. fcs. 2,50.

Ce recueil est venu en second rang au concours organisé en 1904 par la Schola Cantorum de Paris. On se souvient que le premier prix avait été décerné à un recueil de chants du Limousin de MM. Branchet et Plantadis. Le nom de M. l'abbé Chaminade est bien connu de tous ceux qui s'occupent de folk-lore musical. Les pièces du présent recueil sont le précieux complément des publications antérieures de MM. Casse et Chaminade et apportent une sérieuse contribution à l'histoire du chant populaire dans le midi de la France.

Pierre Aubry.

Dannenberg, Richard, Katechismus der Gesangskunst. Nr. 7 v. »Max Hesse's Illustrierte Katechismen«. 8°. Leipzig, Max Hesse, 1906.

Dudden, F. Homes. Gregory the Great. London, Longmans, 1905. 2 vols. pp. 949, demy 8 vo. 30/.

A full new life and dissertation, by the Theological Lecturer at Lincoln College, Oxford. Literary style not the best possible, but as the first complete life in English, and worked mostly from original sources, is likely to be quasi-standard. Author sums up adversely to Gregory's personal claims on all the musical questions; following the sceptical school of Gussanville 1675, Eckhart 1729, Gallicciolli 1772, Gevaert 1890, etc.

Apart from his own writings, the early authorities for the life of Pope Gregory I (regn. 590—604) are: — (a) The contemporary Gregorius Turonensis, — d. 594, — in his Historia Francorum, cap. X; see Arndt and Krusch in Monumenta Germaniae Historica. (b) The quasi-contemporary Liber Pontificalis. (c) The English tradition in shape of the life by anonymous monk of Whitby, c. 713, discovered by Ewald at St. Gall; see Historische Aufsätze dem Andenken an G. Waitz gewidmet, Hannover, Hahn, 1886; pub. here in 1904 in full by F. A. Gasquet. (d) Original letters by Gregory in Bede's "Historia Ecclesiastica", finished 731. (e) The life by Paul the Deacon, son of Warnefried, c. 775; see also his Historia Langobardorum, ed. Waitz, in Mon. Germ. Hist. (f) The life by John the Deacon of Monte Cassino, written by order of Pope John VIII. c. 872. — The last is the chief authority for the musical allusions, but there are other stray authorities on that head, thus; — (i) The "Succinctus Dialogus Ecclesiasticae Institutionis" of Egbert of York, c. 678—766. (ii) The "De Rebus Ecclesiasticis" of Walafrid Strabo, 808—849; as recorded in Mon. Germ. Hist., Epp. V, p. 603, ed. Hirsch-Gereuth. (iii) A letter from Pope Leo IV, (regn. 847—855) written to Abbot Honoratus, of the St. Martin monastery close to Rome.

Now Gregory's alleged work in the musical department falls under 4 heads. (a) He is said to have freed the church song from the fetters of Greek prosody. The labours of Gevaert (1890 and 1895, Hoste, Ghent), establish the identity of the Christian chants with the Greek melodies. That there was on the other hand great development from the strict accompanied to the free unaccompanied cannot be denied; but the answer to the Gregorian claim is that such developments are seldom in history the work of individuals. (b) Gregory is said to have "collected the chants previously existing, added others, provided them with a system of notation, and written them down in a book, which was afterwards called the Antiphonary of St. Gregory, and which he himself fastened to the altar of St. Peter's Church, in order that it might serve as an authoritative standard in all cases of doubt in regard to the true form of chant". This was for the Mass, if not for the Hours also (Liber responsorialis). Egbert of York (d. 766) says that he saw this in Rome, and implies that Augustine brought a copy of it to England. Walafrid Strabo (808—849) distinctly ascribes it to Gregory. Leo's letter (c. 850) does so less directly. John the Deacon of Cassino is the main authority (c. 872) for the statement, calling the Antiphoner a "cento" or compilation. The answer given is that the earliest authori-

ty is a century and a half after date, and that the "Antiphoner of St. Gregory" of beginning of VIII century does not correspond with the Calendar and Liturgy of Gregory's own day. Gevaert says that the Antiphonarium Missarum received its definitive form between 682 and 715, a century after Gregory. (c) Gregory is said to have established an Orphanotrophium (later called Schola Cantorum) at Rome. The answer is that the school was founded by Leo the Great (regn. 440–461); though Gregory may have added endowments. (d) He is said to have added new scales to those already existing. This is thoroughly answered by Gevaert (1895). — The broadest answers to the Gregorian claims are that his own voluminous correspondence contains not a single reference to musical work; and that Isidore of Seville (c. 560—636) and the Venerable Bede (c. 673—735), though greatly interested in the liturgic chant, say nothing in that connection about Gregory (regn. 590–604). The general conclusion is that "Ambrose" for Milanese IV century chant, and "Gregory" for Roman VII century chant, were mere generic and typical terms.

So far present author. For counter case of those who still uphold the musical tradition, see E. G. P. Wyatt's book "St. Gregory and the Gregorian music", written for 1300th death-anniversary at St. Gregory's College, Downside, and published for Plainsong and Mediæval Music Society (of which he is Treasurer), London 1904; reviewed at V, 424, where also quoted as subsequently found a passage of Bede (c. 673—735) which does recognize almost literally the Gregorian tradition, (so in Gregorianische Rundschau, Graz, March 1904, p. 35, by Peter Josef Wagner of Freiburg). See also general statements on that side in the "Gregorian" articles by Rev. W. Howard Frere in new edition of of Grove's dictionary, he being a very well-versed authority in this country. Other back references are: — Morin, "Les véritables origines du Chant Grégorien", Maredsons, 1890; Morin, "Révue Bénédictine", for May 1890, Maredsous; P. J. Wagner, "Einführung in die Gregorianischen Melodien", Pt. 1, Freiburg 1901; W. H. Frere, "Graduale Sarisburiense", P. & M. Music Society, London 1894; "Paléographie Musicale", vols. V and VI, Solesmes. 1896; "Rassegna Gregoriana" for March—April, June and July 1903, Rome.

Such is a bald statement of the positions in the 2 thoroughly opposed camps. The Wyatt book does not carry exterior testimony back beyond Egbert of York, but has some arguments about internal evidence at pp. 26—30. The quotation from Bede the teacher of Egbert, carries the express "Gregorian" tradition somewhat further back, but it is still nearly a century after date; he was "Venerable" by learning, not by great age. The reader may pursue his own enquiries from the references here given.

Eitz, Carl, Die Schulgesangsmethoden der Gegenwart. Gr. 8⁰, 15 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1906.

Fuchs, J., Pädagogische Verwendung der Tonwerke. Vortrag, gehalten v. dem 3. musikpädagogischen Kongreß. Leipzig, Fr. Hofmeister, 1906. ℳ —,30.

Großmann, Max, Kritische Übersicht über Neuerungen und Streitfragen im Geigenbau in den Jahren 1904 und 1905. (Sonderabdruck aus der »Deutschen Instrumentenbau-Zeitg. 8⁰, 60 S. Berlin, Verlg. d. »Deutschen Instrumentenbau-Zeitg.« 1906. ℳ —,60.

Grove's Dictionary of Music and Musicians. Edited by J. A. Fuller Maitland. In 5 volumes. Vol. II. F—L. London, Macmillans, 1906. pp. 796, Royal 8vo. £ 1. 1. 0.

Review of vol. I (Zeit., VI, 510, September 1905) gave analysis of plan of work, indications about new edition, and some criticisms. At vol. II it may suffice to point out the luxury accruing to the musical world through this publication.

Nothing distinguishes the new so-called "civilizations" from old states of society, so much as the quite phenomenal aggregation and concentration of technicalities. To the subtlest member of the ancient world, the language of modern European "business" would be precisely like Houyhnhnm to Lemuel Gulliver. The modern Hindoo, though he can think more acutely than the European, and is in actual daily contact with the "business" of the latter, is constitutionally incapable of assimilating it in our sense. Among ourselves the soundest heads turn away baffled by the specialized vocabularies, turns of thought, and transactions which make up, especially in cities, the innermost rings of 20th century struggling human activity.

And it is noticeable that these specializations become a shibboleth in direct proportion as they get away from the

prime necessities of life. Men engage in that one of the most necessary Rivalries for daily bread which is called trade; well, the language of that is largely cosmopolitan, and there are even Dictionaries of Commerce to help the ignorant. Then they engage in Co-operation, under such heads as taxation, currency, banking, (insurance, company-action, and so forth. There are many shibboleths therein which can only be learnt on direct interior initiation, as (taking technical terms at random), Averages general and particular, Barratry, Bills of exchange, Bounties and drawbacks, Cases of need, Council drafts, Dead accounts, Exchequer bills, Letters of credit, Tontines; while on the other hand there is no formal intention there of keeping the Ephraimites from crossing the river. Lastly they engage in Speculation pure and simple, in other words gambling. Here one body of men, whether under the name of a casino-bank, a book-making-ring, or a stock-exchange-confederation, keep their heads cool; while another body of men indulge in the egoism of thinking that they know better than the experts, and as a consequence infallibly in the aggregate lose their money. But it is not the interest of the former to explain why they play for a certainty while the latter play for a chance; and hence is kept up a continual if not deliberate esoteric mystery. In respect of betting on horse-races, the vast majority of mankind are ignorant of the real meaning and working-out of such terms as Backer, Bookmaker, Favourite, Form, Field, Handicap, Odds, Tipster, Selection, Selling race, Starting price, Totalisator, etc. And whereas, in addition to this, the grooms in the training-stables have made a new structural development of the English language itself, it follows that it is easier for an ordinary person to construe a Pindaric ode celebrating an Isthmian victory, than to really understand a page of a sporting newspaper dealing with a modern race and its adjuncts. In respect of the commonest games of chance at the public gaming-tables, as Roulette or Rouge et Noir, none but actual players could define Couleur, Impair, Inverse, Manque, Noir, Pair, Passe, Prison, Refait, Rouge, etc.; and even the players get lost in their maximums, progressions and systems, without enquiring into the real laws of chance or the secrets of the casino-bank. In respect of the Stock Exchange, this is truly the final terror of the average newspaper-reader, with its Backwardation, Brokers, Buying in, Carrying over, Contango, Contract-notes, Coulisse, Cover, Floating capital, For the account, Gilt-edge securities, Jobbers, Making-up price, Options, Par of exchange, Parquet, Settlement-day, Stock, Tape-price, Ticket-day, Turn of the market, and the thousand other aspects and minutiae of that civilization-hydra the money-market; a monster of fearful power but unknown form, guarded in a cave from public view by a special priesthood.

Now in honourable contrast to all these policies of occlusion, music is beginning to surrender up its arcana in ever-increasing detail. Possibly even its professors find that to their advantage. At any rate a demand has been met. And "Grove's Dictionary" stands as the chief embodiment throughout the musical world of such a popularizing movement. Apart from biographical matter, the following are some of the articles in vol. II, those with author attached being long and important: — Fa-la, Fanfare, Fantasia, Farandole, Faux-bourdon, Feis ceoil, Felix meritis, Festivals (Mackeson, Edwards), Fidelio, Figure, Finale, Fingering (pp. 12, Taylor, Gibson, Krall, Blaikley), Fioriture, Flute, Form (pp. 8, Parry), Foundling Hospital, Free reed, Frets, Fugue (pp. 8, Williams, Rockstro), Gamba, Gamut, Gesellschaft der Musikfreunde, Gewandhaus, Gittern, Glee, God save the king, Gong, Gradual, Gradus ad Parnassum, Grand prix de Rome (Chouquet, Jullien, Ferrari), Grasshopper, Great organ, Greek music (pp. 9, Macran), Gregorian, Gresham professor, Guitar, Gymnastics (Maitland), Habanera, Hail Columbia, Hallelujah, Hammer, Handel festival, Handel societies, Hanover square rooms, Harmonica, Harmonics, Harmonium, Harmony (pp. 19, Parry, Shinn), Harp, Harpsichord, Hexachord, Hickford's room, Hidden fifths, Histories of music (Hughes), Horn (pp. 7, Stone, Blaikley), Hydraulus, Hymn, Incorporated society, Inflexion, Instrument, Instrumentation (pp. 11, Corder), Intermezzo, International musical society, Introduction (Parry), Invertible counterpoint (pp. 12, Davies), Irish music (Kidson), Japanese music, Joachim-quartet (Cobbett), Just intonation, Key (Hipkins), King's band, King's theatre, Kirchencantaten, Kreutzer sonata, Kyrie (Rockstro, Frere), Lamentations, Lancers' quadrille, Last rose of summer, Leeds musical festival, Leipzig, Leit-motif, L'homme armé, Libraries (pp. 27, Squire, pp. 3 Krehbiel), Libretto, Lied-form, Lied ohne Worte, Lilliburlero, Litany, Lochaber no more, Lute, Lyre. Thus there are books within a book, and as the list indicates there are few of the mysteries of music which are not being explored, either lightly or thoroughly, in this publication.

There is strong temptation to comment on the different articles; but the propositum will be adhered to, and it will only be stated that whether to the musician or to the amateur there is not a dull page in the volumes. C. M.

Guillerm et Herrieu, Mélodies bretonnes recueillies dans la campagne. Quimper, A. David. 1906. 43 p. in-8. fcs. 2,—.

Il se dégage de ce recueil un intense sentiment de terroir, car les auteurs sont des bretons retonnants, des celtisants convaincus, qui n'ont fait aucune concession à l'éducation musicale contemporaine. Leurs mélodies sont puisées simplement à la grande source populaire de la terre bretonne: ce sont celles que l'on entend aux retours de pardons, aux veillées des fermes et que les laboureurs chantent dans les champs et dans les sentiers des landes. Les moindres détails de rythme et d'intonation sont d'ailleurs scrupuleusement notés. P. Aubry.

Hacke, Heinrich, »Lerne singen!« Volkstümliche Sprech- und Singlehre zum Selbstunterricht. Mit zahlreichen Abbildungen und Notenbeispielen (Buchschmuck v. Rud. Hacke) 2 Bde. 4⁰, 384 u. 383 S. Berlin, Lorelei-Verlag, 1905. ℳ 50,—.

Ein Lehrbuch des Gesanges wie es noch nicht da war! Wenn man davon absieht, daß für den Opernsänger ein Kapitel über »Trachtenkunde« wünschenswert gewesen wäre, so kann man es als »den Lehrstoff des Gesangunterrichts mit allen Nebenwissenschaften erschöpfend« bezeichnen. Und übersichtlich ist dieser Stoff angeordnet, leicht verständlich, »volkstümlich« die Sprache, überflüssige Fremdwörter vermeidend und notwendige, in der Praxis eingebürgerte verdeutschend. Die reinen Wissensstoffe sind klar erfaßt und ebenso wiedergegeben, die praktischen Anweisungen zur Stimmbildung vernünftig, ohne Umschweife und reklamehaftes Pathos ausgesprochen. Die letzteren verraten eine reiche Erfahrung auf dem Gebiete des praktischen Unterrichts, wie das ganze Werk in seiner Vollständigkeit, mit seinen prachtvollen, in fast überreicher Anzahl eingefügten Abbildungen, seinen interessanten Zusammenstellungen der Aussprüche von Autoritäten aller Zeiten über Stimme und Fistelstimme usw. von jahrzehntelanger, emsiger Arbeit zeugt und sich als ein Denkmal echt deutscher Gründlichkeit und Ausdauer darstellt, für das der deutsche Gesanglehrer, der werdende wie der fortgeschrittene, selbstforschende dem Verfasser nur größte Hochachtung und unumwundenen Dank schuldet.

Der Verfasser wird selbst nicht annehmen, daß er in jedem Punkte das unumstößlich Richtige getroffen habe, denn unsere Kunst der Erziehung der Menschenstimme ist erst im Begriff, sich ein Gebäude feststehender Normen aufzurichten. Es werden deshalb im Einzelnen andere Meinungen auftauchen und Berechtigung haben[1]. So dürfte z. B. die Ansicht, um gleich eines herauszugreifen, daß die Bruststimme weniger Atem aber hohen Luftdruck, die Kopfstimme dagegen mehr Atem und weniger Luftdruck beanspruche, auf lebhaften Widerspruch stoßen. Ein Vergleich mit der Orgel oder den Blasinstrumenten wird sofort klar machen, daß tiefe Töne mehr Luft und geringeren Luftdruck als höhere beanspruchen. An dieser Tatsache ändert auch der Übergang in ein anderes Register nur wenig. Vielleicht hängt diese Verwechslung zusammen mit der irrtümlichen Identifizierung der beim Singen ausströmenden Luft und der Schallwellen des gesungenen Tones. Hält man diesen Unterschied fest, so werden die von Lili Lehmann entlehnten Abbildungen, die die Resonanzrichtungen zeigen, erst verständlich. Zu bedauern bleibt, daß der Verfasser bei den Sofeggien an den Guidonischen Silben *do re mi fa* usw. festhält und nicht das Tonwort von Carl Eitz dafür einstellt. Die Bildung des Tonbewußtseins, die Fähigkeit zu treffen, die Aussprache usw. wird durch dieses, das Tonsystem in vollkommenster Weise darstellende, fast sämtliche Sprachlaute verwendende Tonnamensystem in verblüffender Weise gefördert, jede bisherige Tonbezeichnung entbehrlich gemacht.

Durch die schon erwähnten Zitate aus den verschiedensten Schriften gesanglichen Inhalts wird, trotz des in diesen Blättern erfolgten Widerspruches durch Dr. Hugo Goldschmidt, der selber den Anfang dazu in seiner Schrift: Die italienische Gesangsmethode des 17. Jahrhunderts gemacht hat, das Verlangen nach einer zusammenhängenden Geschichte der Gesangsmethodik rege. Möchte sich bald ein erfahrener Gesanglehrer, der gleichzeitig Philologe genug ist, um eine solche Auf-

[1] Wir möchten deshalb den Vorschlag machen, daß Gesanglehrer, die mit wertvollen Erfahrungen dienen können, solche, falls sie zur Abfassung einer besonderen Schrift nicht umfangreich genug sind, Herrn Hacke (Grünheide-Fangschleuse bei Berlin) einzusenden, damit er dieselben bei der 2. Auflage des Werkes benutzen kann.

gabe lösen zu können, dazu finden, den Entwicklungsgang des Kunstgesangunterrichts darzustellen, damit wir die Aufgaben der Zukunft um so klarer zu erkennen, verschiedene Richtungen schärfer voneinander zu trennen lernten[1].

Konzentration der vielen eifrigen Bestrebungen, Zusammenschluß der Strebenden kann den Berufsgenossen nicht genug gepredigt werden. Die »volkstümliche Sprach- und Gesanglehre« bildet einen Mittelpunkt, einen Gesetzentwurf, an dessen Hand die verschiedenen »Lesungen« vorgenommen werden können. Wir wünschen dem prächtig ausgestatteten Werke weiteste Verbreitung und rüstige Fortentwicklung bei weiteren Auflagen.

Gustav Borchers.

Heinrich, Traugott, Studien über deutsche Gesangsaussprache. Ein Beitrag zur Gewinnung einer deutschen Sangeskunst. Gr. 8⁰, XI u. 227 S. Berlin, A. Duncker, 1906. ℳ 6,—.

D'Indy, Vincent, César Franck. Les Maîtres de la Musique. 8⁰, 253 p. Paris, F. Alcan, 1906. fcs. 3,50.

Israfel. Musical Fantasies. London, Simpkin Marshall, 1905. pp. 215, demy 8vo. 5/.

A John Bunyan redivivus would smite hip and thigh various artificialities of the literature of the last half-generation; a meritorious literature which is in danger of being swamped in the sewage-wash of its baser portion. An obvious pentad of these artificialities are: — the mock antique, the mock passionate, the mock local-coloured, the mincing infantile, the aesthetic word-spinning. The mock antique has supervened lately in a fashionable flood of so-called historic fiction. Walter Scott and Dumas père created conventions of bygone speech, which the world accepted because these were men of genius; but the totally mechanical antique-diction trick of today has no glamour in it and is simply repellent, and it is astonishing that the hundreds of thousands who read this literature tolerate such sickly make-believe. Possibly, like absinth-drinkers, they are so absorbed in the stimulus as to disregard the vehicle. The mock passionate arises out of another and yet larger demand, to wit for fiction of sensational current event, with which must be conjoined for tradition's sake some sentiment between the sexes. Now the ingenious hack can put together the former without limit, but when he comes to the latter he finds that it requires heart and heart-expression, and not having that currency he is obliged to throw down counters. Each writer of this sort has his own stock-list of expressions to indicate the objet aimé of the piece, and it is known to an "em" at what part of the page the love-making is going to begin. Love-making by counters is certainly not a sauce piquante. Kipling was the first to begin on a large scale the mock local-coloured; his natives of India talk in a jargon which no oriental yet born ever devised or could have understood, the purely sham make-up of a bungalow-journalist. The mincing infantile is the latest mode for representing the great world of legend (e. g. in a small way the plots of operas), and in this genre it is considered necessary to address the reader as if he was a child. It is an extraordinary phase of our literature, seems to have begun with Charles Lamb, and perhaps shows on the whole an inroad of femininity. Why Vikings should simper is not apparent. As a matter of fact any real child would see through the affectations in a moment, and refuse to listen to such dull stuff. The aesthetic word-spinning is what its name imports, and is one of the hollowest occupations ever engaged in by man; for just in proportion as language goes in front of thought, so is the result a puff-ball.

The small advance-guard of dilettantists who have applied this last-named process to music in the last 10 or 15 years, have common points as follows: — They flourish chiefly in England and America. They know scarcely anything about music, but have to write about it. As they find that the music proper yields the minimum of material to their drag-net, their descriptions are based on the language of analogy, and largely on that connected with visual colour. They all concur in fastening on orchestra-conductors as the centre of remarks, and these remarks show grotesque ignorance of real musical mechanism. They have some favourite adjectives, e. g. sheer, poignant, attaching to them as a shibboleth. In syntax, they have invented an impersonal 2nd person plural; and in place of "one thinks" (Engl.) "on pense" (Fr.), "man denkt" (Germ.), they say "you think"; it is but a mannerism, but as a matter of fact it irresistibly takes the mind back to

1) Für den Chor- und Schulgesang besitzen wir wenigstens ein bis zum Jahre 1879 reichendes Kompendium von Benedict Widmann.

"Patience" and sunflowers. As to subject-matter, they are peter-boats going either way, and are open to any conviction; they will condemn on one page and support on the next, just as the word-spinning leads them. They all agree to call Brahms "muddy".

Now of the book under review, 3 things are to be said: — (a) it is probably the extreme to which this musical aesthetic word-spinning has yet gone, (b) its naïveté disarms hostility for itself, (c) nevertheless when treated seriously the school to which it belongs is mischievous in its infectious falsity.

From incernal evidence it appears that "Israfel" is a woman, that she has lived in Algeria and Northern India, that she has been fond of riding, and that she possesses a tame Persian cat. The book consists of about 30 essays. The essay on Paderewski has 2 sections, with sub-titles "A dragon-fly" and "Frosted chestnuts". And so other sub-titles. These apparently mere saucy meaningless logogriphs from a woman's boudoir. It is to be surmised that anthoress goes to an opera or a concert; that as soon as a piece, or a performer, or a conductor, comes before her, her thoughts wander straightaway to her Algeria, her Northern India, or her Persian cat; and that her criticism consists simply of saying that the one means the other, or the other means the one. There is no dissection whatever either on one side or the other. There is no attempt to justify the allegorical alliance: the usual machinery of thought, the conjunctions, the syllogisms, &c., being all shown to the door, and the only part of speech used being the simple and downright assertive copula. In truth there is no possible connection between the performer or piece on the stage and the distant objects in question, except that the brain of that particular person in the stalls happens to be thinking of both at the same time. Thus the reader has in this the unabashed ultimate quintessence of what is called "impressionism".

The following examples are typical, because taken at haphazard. — "The first act [of the Valkyries] has the magical atmosphere of a moonlit Algerine night, musical with amorous frogs and faint with the subtle clinging odour of orange flowers" (page 8). — "The Meistersinger is a musical rose thicket alive with passionate golden-throated bulbuls and merry velvet butterflies; it has the perfumed beauty of some sunny Persian paradise whose sinuous tigers are adorable pussycats" (p. 11). — "The fiery delicate tone colours of the love themes [in Tristan and Isolde] robe scented flames of hissing gold and glowing amber; in the enchanted second act, made of jasmine and honeysuckle, amorous streams of whispering sighing melody water a myriad rainbow flowers of orchestration; while in the first and last acts cool glistening foam-bells crest the indolent peerless blue of the buoyant sea music, which only the dazzling Mediterranean can match — when it lifts waves languid as a cantering Arab mare" (p. 12). — Of Richard Strauss's music she says: — "Sweet as gold-dropping honey, it has ever a tang of lemon, a veiled bitterness; acid-drops mingle with its barley-sugar, and citron lurks slimly among its biggest plums. It is music for the splendid failures of life. * * * It is despairingly sinister as a squadron of black Persian cats pursuing vainly to the water's edge a flying column of wild-duck, and enchantingly sweet as the tiny ebon face of a Toy Pomeranian" (p. 16). — Or again: — "One feels in it the unreasoning madness of the sirocco and silver torrents of tropic rain, the sweetness of orange flowers and languid kohl-ringed eyes, the awkward angularity of the camel and the white heat of sunshine on the Great Desert — where the sand shimmers with brilliant burning hues, reflected from the slow-sailing clouds that breast the intolerably blue air like great downy birds" (p. 17). — Or again: — "In the battle-scene [of Heldenleben] one sees a squadron of the magnificent Amazons of Dahomey, in full war-paint, dance upon their tom-toms; each is leading a black panther by a green ribbon" (p. 19). — Or again: — "It [the beauty of Strauss] holds a deep languor of passion as a chrysoprase holds the green languor of the sea" (p. 29). — This is the "explanation" of a Chopin Ballade: — "He sought his Art-soul in Egypt, in the eyes of Isis — gems blue-green as the Nile's slow stream and brimming with unshed crocodile tears. There by the river, dim with palms, he learned Nocturnes, while the furry cats of Pasht purred about his feet, and the Marabou storks danced before him their solemn dances. He set out across the desert to see the Sphinx, but met on his way a pearl of Nejd — an Arab mare with a tail of billowy silver and wild kohl-darkened eyes. Her little ears were whitely silhouetted against the turquoise sky, and her moon-bright ivory beauty was in clear relief against the drowsy sun-bright amber of the sandhills. She flung up her agate heels at him six ravishing times, then cantered off like a melody in 6—8 time, for the mares of Nejd are very scornful — as the Ballade in A flat can testify" (p. 69). — This is for

programme-music writers: — "Who that sees a supple half-broken thoroughbred is not reminded of some lovely floating dance tune by Tschaikovsky or Glazounow?" (p. 123). — The conductor Mottl's results are said to be Attar of Roses: — "The subtle, half sickly, wholly exquisite champak essence that Pachmann distils from Chopin costs scarcely half as much; the lime and orange blossoms of Paderewski are certainly as dear, but you get more of them; the Parma violets of Kubelik are easily come by, and thus less thought of; Richter's delicate lemon flowers and Henry Wood's honeysuckle are both less pungent than Mottl's roses; and the Richard Strauß white lilac and heliotrope — found growing in a wilderness of poppies, poinsettias, mimosa, and bougainvillea — are less instant in their appeal" (p. 168). — Of Ternina's voice, she says: — "It is somewhat akin to the cool tone of the Piano — ivory, jasmine and privet white, argentine, crystalline, chryselephantine. Like some white exquisite piano voice hers soars above and melts into the myriad-coloured ecstacies of the orchestra, that clamours round it as a choir of ecstatic humming-birds round a white bulbul, or a cloud of purple butterflies round a ghost-moth, veiling it, by rainbow degrees, in a chaos of whirling wings. As the light dies into sunset it fades into the thunderous muted colours of the music" (p. 186).

But one must do authoress the justice to say that she is not absolutely limited to Algerian reminiscences and precious-stone similes, and that she can occasionally rouse herself from hatchis-eating easy-chair imaginings, to flash out with a shrewd remark. She can make an ethical conundrum-jumble, as "Schumann wants playing most un-Schumannly; he was ill-tempered and domesticated as well as honey-sweet, so an amiable untamed gipsy would be his fittest exponent" (p. 148). She can have a hit at her own class, "So out of tune with Peter Bell is the ideal critic, that a dandelion, so far from suggesting only itself to him, to him suggests everything but itself" (p. 177). She calls W. B. Yeats's Irish poetry "extraordinary haunting verse betwixt genius and idiocy" (p. 180). Complaining that Ternina makes Brynhild too demure, she says, "Wagner's Valkyries are no more domesticated than is his Irish princess. They are just the splendid, lurid, lyrical women whom a Teuton would draw in sheer desperation, as a man will marry the girl most unlike his sister" (p. 192). Half wayward, but half satirical, she says of Wagnerian "pantomimic" opera at 5 p. m. at Bayreuth: — "If one could only hear the music out of doors, played by an invisible orchestra sunk in a bear-pit among the pines, and sung by artists completely hidden behind the stately red-brown trunks, how much more entrancing the thing would be. Invisible actors should ensure the success of any music-drama" (p. 205). The book ends with a bright essay on the musical amateur, and the last sentences are: — "I have noticed that the amateur almost never improves in anything he does, and, in truth, this eternal Mahomet's coffin-like suspension between failure and achievement is the hall-mark of the amateur; he never gets there though he is always on the way; his artistic progress is best symbolized by the progress of a squirrel in a wheel. Yet the amateur is a happy, harmless beast; he has certainly a joyous promiscuity of appreciation, for he can enjoy good, bad, and indifferent art with an easy conscience. Domesticity receives the woman amateur at the last, Ennui the man. Gently they cease to exist. Like the Cheshire Cat, the Amateur fades, and only the grin of self-satisfaction remains".

Such is Israfel, with her adorable pussycats, amorous frogs, angular camels, arab mares, chrysoprases frosted chestnuts, scarlet poppies, sinuous tigers, toy pomeranians, unshed crocodile tears, and war-painted amazons leading black panthers by green ribbons — nay (difficult task) dancing on their own tom-toms. The whole is perfectly good-tempered and undeniably clever; the authoress makes no superior poses, freely letting fall that a long Wagner opera rather bores her; as the remarks assume to be no more than they are, so one can sit by in the boudoir and confess the charm of the prattle. But as to the newspapers, which make this nonsense (for most of it is downright nonsense after all) an essential part of their daily public business and judicial criticism, and by no means with the same acquittance as to harmless mood and motive, they cannot be judged by the same standard; they are fostering a style which, in so far as it supersedes real judgment, is the merest shadow of a shade. And the reflective reader may consider whether this sort of thing does not react our musical schools of composition themselves. C. M.

Kandeler, Ulrich, Die Elemente der Tonbildung, mit Berücksichtigung der Frauenstimme. 8°, 23 S. Dresden, Holze & Pahl. ℳ —,60.

Keller, Ph., Arezzo. I. Tl. Tastenschema. II. Tl. Tonarten u. Inter-

valle. Dargestellt in synoptischen Tabellen. Zwei farb. Tafeln auf Karton. 99 u. 31,5 bezw. 172 u. 12 cm. Mit Text. Qu. kl. 8⁰, 8 S. Zürich, Orell Füßli, 1906. *M* 4,50.

Laffage, A. La musique arabe, ses instruments et ses chants. s. l. n. d. [Tunis, 1905] XXXVII pp. de musique gravée, planches en couleur, etc.

Il est à craindre que le premier fascicule, seul paru de cette publication, soit aussi le dernier. Les pièces de ce recueil font un ensemble très disparate et à côté de mélodies véritablement indigènes, on regrette de trouver quelques pages ridicules de musique vulgairement italienne transformée en hymne khévidial, marche hamidié ou musique beylicale. P. Aubry.

Lambert, Louis, Chants et chansons populaires de Languedoc, recueillis et publiés avec la musique notée et la traduction française. Paris, 1906. 2 vol. in 8.

Le recueil est la réédition et la continuation de l'ancienne publication de MM. Lambert et Montel (1880), aujourd'hui épuisée, qui ne contenait que les chants du berceau tandis que le livre d'aujourd'hui suit l'homme d'âge en âge, de la naissance à la tombe, à travers toutes les phases de son existence. Ce recueil est très riche et le grand nombre de versions mélodiques qu'il renferme le rend infiniment précieux pour l'étude critique et comparée des chansons populaires. Pierre Aubry.

Lederer, Victor, Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Musik. Ein Beitrag zur Musik- und allgemeinen Kulturgeschichte des Mittelalters. Vorrede: Keltische Renaissance. 8⁰, 56 S. Erster Band. XIV u. 427 S. 1906. *M* 13,—.

Marsop, Paul, Die soziale Lage der deutsch. Orchestermusiker. 8⁰, 114 S. Berlin, Schuster & Löffler, 1905. *M* 1,—.

Michotte, E., La visite de R. Wagner à Rossini (Paris 1860). Détails inédits et commentaires. Gr. 8⁰, 53 p., Paris, Fischbacher, 1906. fcs. 1,50.

Möbius, J. P., Über Robert Schumann's Krankheit. 8⁰, 52 S. Halle a. S., Carl Manchold, 1906.

Der bedeutende Psychiater sucht auf Grund biographischer Mitteilungen nachträglich zu beweisen, daß Schumann infolge ererbter Anlage geisteskrank gewesen sei, nämlich an der *dementia praecox*[1] gelitten habe, ferner, daß die Annahme einer zu der primären Krankheit hinzutretenden progressiven Analyse sehr unwahrscheinlich sei. Durchaus nicht überzeugend ist der Nachweis der erblichen Belastung ausgefallen, da man über die Eltern, überhaupt das Schumann'sche Geschlecht viel zu wenig Positives nach dieser Richtung hin weiß. Gegen die ganze Ausführung hat denn auch bereits ein in Leipzig lebender Nachkomme Schumann's in einer Leipziger Tageszeitung (L. Neueste Nachrichten Nr. 141) Protest erhoben. Nicht so ohne weiteres wird sich die Annahme einer schon früh vorhandenen, allmählich sich immer steigernden Erkrankung widerlegen lassen, so sehr man sich gegen die moderne ärztliche Theorie, die in jedem Genie mehr oder weniger einen Geisteskranken erblickt, sein Bedenken haben darf und sich gegen diese sträubt. Für die Kunstwissenschaft ist bei der Untersuchung nichts herausgekommen, dies könnte erst der Fall sein, wenn man »geisteskranke« Züge nicht nur in Schumann's früherem Leben, sondern auch in seinen früheren Werken nachweisen würde. A. H.

Niehusen, Helene, Musik für unsere Kleinen. 8⁰, 80 S. Berlin, A. Duncker, 1906. *M* 1,—.

Nohl, Ludwig, Mozart's Leben. 3. Aufl. Gänzlich neu bearbeitet v. Dr. Paul Sakolowski. 8⁰, 533 S. Berlin, Harmonieverlag.

Über die Bedeutung und den Wert der Nohl'schen Biographie sind die Akten schon lange geschlossen. Der Musikhistoriker kennt die Vorzüge wie die Schwächen des Werkes. Hier soll jedoch nur von der »gänzlich neuen Bearbeitung« (auf der Innenseite des Buches heißt es schon bescheidener nur mehr: »neu bearbeitet« die Rede sein. Unter welchem Gesichtswinkel diese Bearbeitung vorgenommen wurde, sagt weder das »Vorwort zur 3. Auflage«, das merkwürdigerweise nicht vom Bearbeiter, sondern von der Verlagsgesellschaft herrührt, noch ein kurzer Rechenschaftsbericht,

1) Der Verfasser ist sich natürlich völlig bewußt, daß dieser terminus technicus bei einem Meister, der in der Zeit der »Erkrankung« seine genialen Werke schrieb, unglücklich gewählt sei.

der auf etlichen Seiten genügend orientiert hätte, ohne die vom Verlag beabsichtigte Volksausgabe zu gefährden. Aber auch der Inhalt des Buches läßt schwerlich eine Bearbeitung ersehen. Die Einfügung einiger Anmerkungen ohne Bedeutung kann wohl kaum als solche betrachtet werden. Man hätte vielmehr vom Bearbeiter, der als Schriftsteller auf dem Gebiete der modernen Musik bekannt ist, erwarten dürfen, daß er den Leser auf Stellen, die heutzutage wissenschaftlich nicht mehr haltbar sind, in einer Fußnote kurz aufmerksam mache. Dadurch wäre dem Original nicht zu nahe getreten, aber auch eine neuerliche Verbreitung alter Irrtümer hintangehalten worden. Von derartigen Stellen sei nur eine herausgegriffen. Die Entstehungsgeschichte der »Zauberflöte« (S. 484 ff.), wie sie Nohl erzählt, läßt Sakolowski passieren, ohne auf die schiefe Darstellung des Verhältnisses Schickaneder's zu Mozart hinzuweisen. Nohl verfolgte mit dieser Darstellung einen Zweck. Sie diente ihm wiederum dazu, Mozart als »Märtyrer« erscheinen zu lassen. Und damit komme ich zu einer wesentlichen Frage. Hätte derjenige, der eine »gänzlich neue Bearbeitung« vorbereitete und dem wohl der Gedanke eines Volksbuches zum Jubiläumstage vorgeschwebt haben mag, nicht das Recht gehabt, den sentimentalen Zug, der dem Nohl'schen Werk eigen ist, zu beseitigen oder wenigstens zu mildern? — Die Ausstattung des Buches ist gefällig. Die beigegebenen Bilder enttäuschen, zumal sonst der Harmonieverlag andere Reproduktionen bietet. Ein Register fehlt bedauerlicherweise. — Als Ganzes betrachtet, ist die Ausgabe ein willkommener Neudruck zu billigem Preise, aber keine Neubearbeitung. Ludwig Schiedermair.

Riemann, Hugo, Elementar-Schulbuch der Harmonielehre. Gr. 8⁰, 200 S. Leipzig, Max Hesse, 1906. ℳ 3,—.

—, Katechismus des Klavierspiels. 3. Aufl. Katechismus der Harmonie- uud Modulationslehre. 3. Aufl. Nr. 6 u. Nr. 15 von »Max Hesse's Illustrierte Katechismen«. Leipzig, Max Hesse, 1906.

Schmitz, Eugen, Max Reger's Sinfonietta. 4. Heft der »Münchener Broschüren«. 8⁰, 32 S. (m. Bildnis), München, G. Müller, 1905. ℳ 0,50.

Scholtze, Johannes, Die zehn Gebote für Chorsänger. Kl. 8⁰, 24 S. m. Fig. Magdeburg, Heinrichshofen, 1906. ℳ —,25.

Starczewski, Felix, Musikalische Reflexionen (polnisch), Warschau 1906. Selbstverlag, 8⁰, 122 S.

Es ist eine Sammlung kleiner Zeitungsartikel über das Warschauer Musikleben, die teilweise richtig und nützlich, teilweise recht überflüssig sind.

A. Chybiński.

Winter, G., Das deutsche Volkslied. Kurze Einführung i. die Geschichte u. das Wesen des deutschen Volkslieds. Max Hesse's Illustrierte Katechismen Nr. 34. Leipzig, M. Hesse.

Wooldridge, H. E. The Oxford History of Music. Vol II. The Polyphonic Period. Part II. Method of Musical Art, 1300-1600. Oxford, 1905. 408 S.

Im vorliegenden Bande findet die Geschichte der mehrstimmigen Vokalmusik von 1300—1600 eine anregende, reich mit Musikbeispielen ausgestattete Darstellung. Der 1901 erschienene erste Band wurde besonders durch die erstmalige Publikation einer großen Anzahl bisher unedierter Werke älterer mittelalterlicher mehrstimmiger Musik von hoher Bedeutung für die Wissenschaft, während die Übertragung dieser Werke und die Durcharbeitung des Stoffes viel zu wünschen übrig ließen. Der vorliegende zweite Band verbindet mit geschickter Auswahl der illustrierenden Beispiele, die wiederum nur zum Teil bekannteren Quellenwerken entnommen sind, zum großen Teil direkt aus den Originalen, Handschriften und alten Drucken, übertragen wurden, eine übersichtliche und klare, wenn auch nicht sehr in die Tiefe gehende Darstellung der Entwicklung der mehrstimmigen Vokalmusik in den letzten 3 Jahrhunderten des musikalischen Mittelalters. Für einen großen Teil des Buches leistete dafür Ambros' Musikgeschichte die vorzüglichsten Dienste. Aus der Kunst der Niederländer von Okeghem an, aus der geistlichen und weltlichen italienischen Kunst namentlich des Cinquecento und der französischen weltlichen Kunst des 16. Jahrhunderts ist seit Ambros' Zeit quantitativ zwar sehr viel publiziert worden; doch kannte Ambros genügend charakteristische Werke aller dieser Kunstepochen, so daß seine Darstellung im Ganzen noch nicht überholt und sie für diese Epochen auch heute noch in erster Linie beachtenswert ist, wie Wooldridge's Darstellung von neuem zeigt. Warum Wooldridge nicht auch in der Bewertung der von ihm überaus kurz behandelten deutschen Meister des 16. Jahrhunderts Ambros folgt, ist unverständlich. Für einen Musiker wie Senfl z. B.

begnügt sich Wooldridge mit einmaliger kurzer Namenserwähnung (S. 255). Die geistliche deutsche Musik vertritt in den Beispielen allein Isaac, während das deutsche weltliche Lied überhaupt nicht vertreten ist. Daß die englische Musik besonders ausführliche Behandlung fand, ist bei dem allgemeinen Charakter der Oxford History of Music, deren zweiten Band das vorliegende Werk bildet, und bei dem Eifer, mit dem die englischen Forscher auch die mittelalterlichen Musikhandschriften ihres Landes durchforscht haben, natürlich. Ob der Verfasser aber berechtigt ist, im Schlußkapitel »The perfection of the method« zwischen Lassus und Palestrina als Beispiel höchster Vollendung rein vokaler weltlicher Kunst den englischen Madrigalisten Wilbye zu nennen (mit dem Madrigal »Alas, what a wretched life is this« als Beispiel), während ein Meister des Madrigals wie Luca Marenzio nicht einmal erwähnt ist, dürfte doch zweifelhaft sein. So wird der Einzelne auch sonst mit diesem oder jenem Urteil, mit der Wahl dieses oder jenes Beispiels nicht einverstanden sein. Unter den Palestrina-Beispielen ist z. B. das nicht Palestrina angehörige fünfstimmige »*Plange quasi virgo*« S. 380 zu streichen, das Wooldridge nach Paolucci wiedergibt, ohne zu beachten, daß schon Paolucci (1766) erhebliche Bedenken gegen Palestrina's Autorschaft äußert. Umgekehrt als Beispiel besonnener und umsichtiger Kritik Wooldridge's möchte ich seine Ausführungen über die dreistimmige Chanson des 15. Jahrhunderts »Cent mille escus« S. 187 ff. hervorheben. Trotzdem sie nach Fétis und Ambros allgemein Dufay zugeschrieben wird, stellt sie Wooldridge aus inneren Gründen (wegen fortgeschrittener Technik in der Verwendung der Nachahmung und der Kadenzbildung) in die Zeit Caron's und Busnois'. Ohne hier näher auf diese Frage einzugehen[1], sei nur bemerkt, daß in der Tat Fétis dieses Lied ohne jeden Grund Dufay zuschreibt; in der Handschrift *Pixérécourt* (jetzt Paris *B. N. f. frç.* 15123), aus der es Fétis zitiert, ist der Autorname abgeschnitten und aus den Buchstabenresten nicht mehr lesbar. Im allgemeinen sind die Ergebnisse der neueren Forschung, die sich besonders auf das 15. Jahrhundert erstrecken, in großem Umfang, wenn auch nicht systematisch, herangezogen. Während die Kunst des 16. Jahrhunderts besonders durch Beispiele aus den englischen Handschriften, aus Glarean und den Drucken der Petrucci, Modernus, Gardano und Attaignant vertreten ist, bietet Wooldridge für das 15. namentlich aus neueren Publikationen, den Trienter Codices und den Werken Stainer's (*Early Bodleian Music* und *Dufay and his contemporaries*) Proben. Am wenigsten befriedigend ist der Natur der Sache nach das 1. Kapitel, das das 14. Jahrhundert behandelt und seine Beispiele Coussemaker, den englischen Quellen, Joh. Wolf's Aufsatz in den Sammelbänden III. (Wolf's großes Werk über diese Zeit war dem Verfasser noch nicht bekannt) und der Pariser Machault-Handschrift f. frç. 22546 entnimmt. (Zum erstenmal hier publiziert ist S. 55 der Anfang eines italienischen zweistimmigen Credos aus London Br. M. add. 29987 und 4 Stücke von Machault: S. 26 das Agnus der Messe, das aber ebenso wie der Anfang des Gloria der sogenannten Messe von Tournai S. 19 im modus minor perfectus, nicht imperfectus zu übertragen ist, S. 31 des Rondeau *Dix et sept*, S. 33 die weit verbreitete Ballade *De toutes flours* und S. 36 die Chanson balladée *De tout sui si confortée*, welch letztere beide im tempus imperfectum, nicht im modus imperfectus zu übertragen sind. Als Beispiel für Machault's Motette gibt Wooldridge den Anfang der Motette *He mors*, die ganz von Wolf publiziert ist. Neben diesen erstmaligen Neu-Editionen fesseln im 1. Kapitel besonders Wooldridge's Ausführungen über den *Faux-Bourdon*, in denen er aufs neue die oft angenommene englische Entstehung dieser Kompositionsgattung als wenig wahrscheinlich nachzuweisen sucht und, wie mir scheint, mit Recht, auch in ihr, wie in anderen Gattungen der englischen Musik dieser frühen Epoche Einflüsse der festländischen Musik findet.

Friedrich Ludwig.

Zimmermann, Felix, Beethoven und Klinger. Eine vergleichend-ästhetische Studie. Lex. 8°, 51 S. Dresden, Gerhard Kühtmann. 1905. ℳ 2,—.

Ausgehend von den oft angestellten und wegen ihrer Paradoxie immer aufs Neue wirksamen Versuchen, die verschiedenen Arten der Sinneswahrnehmung zu vermischen, also Töne zu sehen, Farben zu hören und die physiologisch so scharf bestimmbaren Vorgänge der Kunstrezeption mittels rhetorischer Phantasien und sophistischer Kunststücke in eine allgemeine nebelhafte Stimmungsduselei aufzulösen, ge-

1) Vergl. über dieses Lied Ambros und Kade in Ambros II³, 509 und III³, 61. Stellen, die Wooldridge anscheinend nicht beachtete; ferner überliefert es u. a. Cod. Flor. Bibl. Naz. Magl. 19, 59, f. 75, Busnoys bezeichnet, dreistimmig mit abweichendem Kontratenor.

langt der Verfasser dazu, bei Beethoven's Schaffen das malerische, bei Klinger das musikalische Element zu betonen und schließlich seine beiden Lieblinge in eine weit ausgesponnene, mit warmer Hingebung durchgeführte Parallele zu setzen. Er wird damit gewiß den Beifall aller derjenigen finden, die in der Freude als »modernissimi« zu gelten, den kraftvollen Leipziger für einen der größten Künstler aller Zeiten halten und sich deshalb die Mühe des Nachdenkens über die Berechtigung eines Vergleiches mit Beethoven ersparen; er wird anderseits Unwillen, ja Entrüstung überall da hervorrufen, wo man in Beethoven das Unnahbare, Unvergleichliche, die höchste Offenbarung der göttlichen Allmacht sieht und das Wesen des Heiligen in einer Weise empfindet, die jeden Vergleich — ausgenommen vielleicht den des aischyleischen Zeus — als eine Blasphemie empfindet. Hoffentlich geht der Menschheit dieser Sinn für die Majestät des Heiligen und die Ehrfurcht vor der tragischen Einsamkeit des Erhabenen nicht so bald verloren, auch wenn ihr der Sinn für Harmonie und die Reinheit des künstlerischen Empfindens so verloren gehen sollte, wie es unter der Herrschaft jetziger Moden natürlich wäre. Indessen, das sind subjektive Anschauungen; objektiv darf man betonen, daß ein Bildhauer oder Maler sehr musikalisch sein kann, ohne daß doch aus seinen Werken ein musikalischer Geist sprechen müsse, und das man sehr gute Musikerbüsten anfertigen kann, ohne daß in ihnen selbst Musik liegen müßte; wenn Houdon eine meisterhafte, im 19ten Jahrhundert schwerlich erreichte Porträtbüste Gluck's geschaffen hat, so ist deshalb sein Kunstwerk doch ebenso wenig musikalisch wie etwa Schadow's Statue Friedrichs des Großen auf staatsmännischen oder militärischen Geist des Plastikers schließen läßt. Was endlich die Parallele selbst anbetrifft, so bedenke man, daß z. B. in Klinger's Daphne — über die sich Zimmermann denn auch recht eilig hinwegzusetzen sucht — ein Zynismus liegt, der dem Geiste Ovid's ebenso brutal ins Gesicht schlägt, wie den hellenischen Gestalten des apollinischen Mythos; man mag nun den Zynismus lieben oder nicht, zugestehen muß jeder ehrliche Musikhörer, daß Beethoven von ihm so weit entfernt ist, wie die Sonne vom Schmutze, und daß überhaupt nichts der Musik so ferne liegt wie das trockene, tendenzsüchtige Wesen der verstandesmäßig zersetzenden Ironie. Diese aber ist in Klinger's Ovid-Zyklus dominierend: sie wollte sich gegen gewisse entstellende Auffassungen antiker Kunstwerke richten, in Wahrheit jedoch trifft sie diese Kunstwerke selbst, freilich ohne ihnen etwas anhaben zu können. Und wenn Klinger in einem anderen, durchaus ernst gemeinten Zyklus den tierischsten Akt des menschlichen Lebens mit rücksichtsloser Massivität darstellt, so ist es gleichgiltig, ob man sich durch das eminente zeichnerische Können über den Mangel an schamvoller Gesinnung hinwegbringen läßt: die Frage, was diese Art mit Beethoven zu tun habe, erledigt sich von selbst.

So ließen sich alle Aufstellungen des begabten, offenbar sehr jungen Ästhetikers leicht widerlegen. Freilich liegt es in der Natur der Dinge, daß man einen reich produktiven Künstler, für den man schwärmt, gerne mit dem Höchsten vergleicht, was es auf der Welt gibt; ein deutscher Gelehrter hat einmal von »Goethe und Zola«, ein anderer gar von »Goethe und David Strauß« gesprochen, und ein ähnlicher »Fall« liegt hier vor. Was jeden Leser für Zimmermann einnehmen wird, ist die schöne Bescheidenheit, mit der er im Gegensatze zu so vielen orakelsüchtigen »Neuerern« seine Ansichten vorträgt, und der gewählte klangvolle Stil, in dem seine Sprache einherrauscht. Wäre er nicht auf die Altertümler so schlecht zu sprechen, man könnte annehmen, daß er bei Ernst Curtius studiert hätte. Da aber der archaeologische Punkt hier einmal berührt ist, so sei denn auch ein kleiner archaeologischer Schnitzer notiert, der übrigens dem Büchlein keinen schweren Schaden zufügt. Ovid wird als »ernstes Römerhaupt« bezeichnet! Also der *tenerorum lusor amorum*, der leichtfertige Liebling galanter Damen, der dreimal verheiratete Theater- und Zirkusbummler, der nur in der Großstadt leben kann und mitsamt seiner Muse verkümmert, sobald er »wegen Frivolität« in die Provinz geschickt ist, dieser unerschöpfliche Abenteurer und geniale Sprühteufel, der nichts ernst nehmen kann, nicht einmal die Prügel, die er als Knabe von seinem Vater wegen zu vielen Versemachens bekommt, dieser ideale Flaneur, Causeur, Charmeur und was man sonst für Pariser Ausdrücke zu seiner Charakteristik wählen mag — er ein ernstes Römerhaupt? Das hat er sich, als er die Liebestechnik und die Verwandlungen schrieb, schwerlich träumen lassen.

Friedrich Spiro.

Zureich, Franz, Kunstgerechte Schulung der Männerchöre. 8⁰, VII u. 64 S. Karlsruhe, J. Lang, 1906. ℳ —,95.

Zeitschriftenschau.

Zusammengestellt von **Walter Niemann.**

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift VII, Heft 1, S. 37.

Anonym. Das neue Opernhaus. Die Zukunft, Berlin, 14, 28. — Verzeichnis der Mitglieder des Vereins der Deutschen Musikalienhändler zu Leipzig. MH 8, 17/18. — Die Komponisten des Essener Tonkünstlerfestes (Biograph. Skizzen), NZfM 73, 21/22. — Die Verhandlungen des III. Musikpädagogischen Kongresses über die Schulgesangsfrage (Protokoll). Monatsschrift für Schulgesang, Essen, 1, 2. — New method (Joachim Moser). Et 24, 5. — Zum VII. Schweiz. Tonkünstlerfest in Neufchâtel 1906. (Analysen der aufzuführenden Werke.) SMZ 46, 16 — Aus Richard Wagner's Briefen, Der alte Glaube, Leipzig 7, 30. — Frank van der Stucken, Mus 11, 5. — Herzog Georg II. und die Meininger Kunst. Wartburgstimmen, Hildburghausen. — Ein deutscher Fürst über R. Wagner im Jahre 1849. Hamburger Nachrichten, 1. April 1906. — Marie Brema, MSt 25, 645. — Tunbridge Musical Festival and Competition, MSt 25, 644. — Een brochure van Spaansche bisschoppen, St. Gregoriusblad, Mai/Juni. — Kyriale met rhythmische teekens, ebendort. — Brief van Kard. Merry Del Val aan Dom Pothier uit Rome, ebendort. — Ein Jubiläum (Schütz' Matthäuspassion). MSfS 11, 5. — Heinr. Pfitzner, Schule des polyphonen Spiels (Bespr.), Orgaan van de Ver. van Muziek. Onderwijzers en-Onderwijzeressen. April. — Hows the Japs make music, MSt 25, 644. — Emotional audiences (aus d. »Dominant«). MSt 25, 643. — Godowsky's conquest of Europe. MC 26, 18. — Samfundet för unison sång. SMT 26, 9. — Jac. Koning, MB 21, 19. — Första svenska musikfesten 1906. SMT 26, 9. — Otto Briesemeister. SMT 26, 9.

Aiken, W. H. Music in Cincinnati schools, Mus 11, 5.

Alden, J. C. Is the present minor scale an anomaly, Mus 11, 5.

Altenburg, W. Unmaßgebliche Bemerkungen zu der Instrumentationslehre von Berlioz-Strauß. (Edit. Peters.) ZfI 26, 22 f.

Amorartis. De muziek der Romeinen en haar overgang tot de Christenheid, Het Orgel, April.

Amsinck, S. Fortschritte auf dem Gebiete des Musikdiktats. MWB 37, 18.

Antcliffe, H. The orchestra of the future, MSt 25, 643.

Antiquarius. Uit de oude doos, Amsterdamsche muziek, Cae 1906, 15 April ff.

Arend, M. Alexander Ritter. Cosmopolitain, Berlin, 2, 7.

— Die Aufgabe der musikalischen Kritik unserer Zeit Gluck gegenüber. NMP 15, 7/8.

Armstrong, W. Sigismond Stojowski and his views on piano study. Et 24, 5.

Aubry, P. La musique et les musiciens d'église au XIIIe siècle. LM 2, 10 ff.

B. Personal and reminiscent. MC 26, 15.

— Contemporary events. MC 26, 17.

Baranowsky, D. Aus der polnischen Musik, Lemberger Ztg. 76.

Barrada, S. La inspiración musical. Musica, Buenos-Aires, 1, 7 f.

Bartmuß, R. Über Intonation und Disposition der Orgelregister, MSfG 11, 5.

— Mozart's erste Liebe, Das literar. Deutsch-Österreich, 6, 5.

Batka, R. Hofmusik in Böhmen, Die Zukunft, Berlin 14, 30/31.

— Die Bedeutung der Harmonium-Bewegung. H 5, 5.

Berdenis van Berlekom, M. De Geillustreerede muziek op te tentoonstelling »Kind en Kunst« in het »Stedelijk Museum« te Amsterdam, WvM 13, 16.

Beta, O. Deutschlands Verjüngung, BB IV—VI.

Beutter. Das Chorbuch. CEK 20, 5.

Bitru, T. Gedanken über den Wagner-Kult. Die Wage, Wien, 9, 16.

Blake, Th. Program novelties for music clubs. Et 24, 5.

Bogaerts, J. Waterkuur en Gregoriaansch, De muzikale antithese in het Gregoriaansch, St. Gregoriusblad, Mai/Juni.

Borst, A. W. Who shall select pupils' music? Et 24, 5.

Burlingame Hill, E. Chorus conducting and music festival organization. Et 24, 5.

C. L'Aphrodite de M. Erlanger. RM 6, 8/9.

— Thamara. Une reprise attendue. RM 6, 8/9.

C., J. Le salon musical. RM 6, 8/9.

Calvocoressi, M. D. M. Vincent d'Indy. ZIMG 7, 8.

— Réflexions sur l'art de M. Richard Strauß, à propos de la »Symphonia domestica« L'Art Moderne (Bruxelles), Nos 17, 18 & 19.

Carreras, J. R. La biografia d'en Mateu Flecha, monjo carmelità. RMC 3, 28.

Challier, E. Aufführungsrecht. MLB 3. Februar.

Chop, M. Jul. Kosleck. Tägl. Rundschau, Berlin Beil. 1906, 66.

— Die Berliner Musik-Fachausstellung. MWB 37, 20.

Chybiński, A. Studien über die alte polnische Sequenz »Bogurodzica«, Lu 1906, 1. 4/5.

—, Aus den Problemen der gegenwärtigen Musikkultur, II: Gegen die Reisedirigenten, Lu, 1906, 3.

—, Aus der neuesten Klaviermusik III, Mno, 1906, 2.

—, Die jüngste polnische Klaviermusik I, Mno, 1906, 3.

Clippinger, D. A. Our limitations, Mus 11, 5.

Closson, E. Brüsseler Opernpremieren: »Deïdamia« v. Fr. Rasse, »Auferstehung« v. Fr. Alfano. S 64, 34/35.

Colles, H. C. On extempore playing, Academy, London. 1906 Nr. 1764/764/65.

Comee, F. R. The mission of music, Mus 11, 5.

Corver, W. J. Parsifal. WvM 13, 19ff.

Cumberland, G. The faculty of emotion as an aid in memorizing music. Et 24, 5.

— Mastersingers (Bespr. des Buches von Young), MSt 25, 642.

— The Standard Operas (Bespr. des Buches von Upton), MSt 25, 643.

— The manliness of Chopin, MSt 25, 645.

Curzon, H. de. »Le Clown« de M. Isaac Camondo. GM 52, 18.

Dembski, M. Hundert Jahre deutschen Männergesanges. Schlesische Zeitung. Breslau, 1906, 19. Januar.

Desclaux, P. Berlioz en Angleterre. Le Journal musical. Paris, 12, 9ff.

Dietz, Ph. Zur Textgeschichte des Liedes: Der Herr hat nie sein Wort gebrochen. Si 31, 5.

Dotted Crotched. St. Johns College, Oxford. MT 62, 759.

Draber, H. W. Die Musikstadt London. RMZ 7, 16.

Drexler, Fr. Eine interessante Salonorgel. ZfI 26, 22.

Dubitzky, Fr. Der III. Musikpädagogische Kongreß in Berlin. MRu 2, 9.

— Ein Mahnwort. NMP 15, 7/8.

— Wie erhalten wir ein lichteres Notenbild? MWB 37, 19ff.

E. Unberechtigte Änderungen an Titeln und Komponistennamen. MH 8, 17/18.

Elson, A. What an amateur should know. Mus 11, 5.

Ernst, A. La armonia de Wagner. Musica, Buenos-Aires, 1, 7.

Falconio, D. De pauselijke delegaat in Amerika over het motu proprio, St. Gregoriusblad, Mai/Juni.

Filek, E. v. Musikalische Bildung. NMP 15, 9.

Fischer, G. H. v. Bülow's Briefe, V (Bespr.), Zeitschr. der histor. Verein. für Niedersachsen 1906, 1.

Franz Maria. Verordnung über die Kirchenmusik in der Diözese Linz. MS 39, 5.

Freimark, H. Hausmusik vor 300 Jahren. H 5, 5.

Freybe. Das deutsche Volkslied vom Karfreitag. Der alte Glaube, Leipzig, 7, 27.

Gilman, L. Strauß and Salome, Mus 11, 5.

Glebe, K. Die Orgel im Gottesdienst. BfHK 10, 8f.

Goddard, J. The rise of music. MSt 25, 643ff.

Grix, F. H. The English school of Mandolinists and Guitarists. MSt 25, 643.

H., L. Die Musik-Fachausstellung. DTK 4, 23.

Hagemann, K. Zur Geschichte der Regiekunst. RMZ 7, 19.

Harder, K. Carl Nielsen, Mk 5, 15.

Harrison, B. Musical prodigies. MT 62, 759ff.

Hasselaer, F. Programma-muziek. Het Orgel, April.

Hassenstein, P. H oder B? (Vortrag Ludwig Riemann-Essen.) DTK 4, 22.

Hausegger, S. v. Gedanken zur Besetzung klassischer Orchesterwerke. S 64, 38.

Hehemann. Eine musikalische Industriestadt (Essen). NZfM 73, 21/22.

— Essen als Musikstadt. Mk 5, 16.

Hellmann. Die Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München. Allgemeine Ztg. Beilage 1906, 71.

Hertel, V. Lateinisches im deutschen Kirchenliede. Si 31, 5.

Hirschfeld, R. Mozart und Wagner in der Hofoper. Österreich. Rundschau, Wien, 6, 74/75.

Hoffmann, B. Die Waldvögel-Motive in Wagner's »Siegfried«, BB IV—VI.

Holländer, A. Über den Gesangunterricht an höheren Mädchenschulen. Monatsschrift für Schulgesang, Essen, 1, 1.

Hollander. Wagner's »Tannhäuser« in de nieuwe bewerking. Cae 63, 5ff.

J., K. M. Eighteenth-century musicians in the historical portraits exhibition at Oxford. MT 62, 759.

Jaques-Dalcroze, E. Le piano et l'éducation musicale. CMu 9, 9ff.

Jewett, A. D. The fundamental principles of Piano technique, Mus 11, 5.

D'Indy, V. El oratorio moderno. Música, Buenos-Aires, 1, 7.

Jong, N. de. Het orgel in de kerk te Uithuizermeeden, Het Orgel, April.

Joß, V. »Dolores«. Oper v. T. Breton. Deutsche Erstaufführung in Prag. NMP 15, 7/8.
Jünger, K. Peter Cornelius als Dichter. Cosmopolitain, Berlin, 2, 7f.
Karr, L. Home concerts. Mus 11. 5.
Katt, Fr. Adolphe Adam. DMZ 37, 17.
Keller, A. Zithersünden. Das deutsche Volkslied, Wien, 1906, 3.
Kerdyk, R. A propos du viel »Heidelberg«. Le Journal musical, Paris, 12, 8.
Kerst, Fr. From Mozart's workshop. Et 24, 5.
Kesser, H. Friedrich Hegar. Mk 5, 15.
Keßler, G. Kuckucksruf. NMZ 27, 15.
Keyßer, A. Ein Führer durch die deutschen Bibliotheken, Zentralblatt für Bibliothekswesen, Leipzig, 23, 4.
Kirchbach, W. Das Kostüm auf der Bühne. I. Die Gegenwart, Berlin, 69, 14.
— Zwei deutsche Tondichter: Franz Curti, Wilhelm Freudenberg. NZfM 73, 18f.
Knosp, G. Pariser Kapellmeister. NMZ 27, 15.
Kobbé, G. The devil and Paganini, Mus. 11, 5.
Kohut, A. Mathilde Marchesi. BW 8, 13.
Komorzynski, E. v. Der »Freischütz« und das ältere deutsche Singspiel. NMZ 27, 15.
— Beethoven's Sommerfrischen, Berliner Tageblatt, 1906, 4. Mai.
Krause, E. Populäre Vorträge IX. Das Oratorium nach Mendelssohn und Schumann und das moderne Konzertwerk für Soli, Chor und Orchester. HKT 10, 9.
Krehbiel, H. E. The May Music-Festivals at Cincinnati, Mus 11, 5.
Kreowski, E. Das Elend der Kritik. Kritik der Kritik, Breslau, 2, 7.
Krtsmáry, A. Gustav Schönaich. † NMP 15, 9.
— Die »Matthäus-Passion« im II. außerordentlichen Gesellschaftskonzert. NMP 15, 9.
Kruijs, M. A. Van't. Maurice Hagemann. † MB 21, 17.
Kruse, G. R. Aus Otto Nicolai's letztem Tagebuche, Voss. Ztg., Berlin, Beilage 1906, 18.
Kunad, P. Immermann's Merlin und seine Beziehungen zu R. Wagner's Ring der Nibelungen. Beiträge zur Literaturgeschichte, Leipzig, 1906, 3.
L., Ph. Wilh. Bennecke, Das Hoftheater in Kassel von 1814 bis zur Gegenwart. (Bespr.) LZ 57, 21.
Lamette, A. La jeunesse d'un romantique. Le Journal musical, Paris, 12, 10.
Landowska, W. Bach und seine Interpreten Mno 1906, 2f.
Laser, A. Musik fürs Volk. Der Zeitgeist, Berlin, 1906, Nr. 11.
Laurencie, L. de la. Jacques Aubert et les premiers concertos français de violon. LM 2, 10.
Lederer, V. Der steinerne Gast. NMP 15, 10.
Leichtentritt, H. Hans Leo Haßler's Werke. II. Teil. Ausf. Bespr. ZIMG 7, 8.
— Die Musik.-Fachausstellung in Berlin. NZfM 73, 21/22.
Lessmann, O. Von der Musik-Fachausstellung. AMZ 33, 20.
Liebich, F. Opera at Covent Garden. MSt 25, 645.
Liebscher, A. Dritter musikpädagogischer Kongreß. NMZ 27, 15.
Liebling, L. The origin of melody, or the descent of music. MC 26, 16.
Löbmann, H. Die Matthäuspassion von J. S. Bach. MS 39, 5.
Loge. Das Orchester. Hamburger Echo, 25. Februar 1906.
Lothor, R. Zur Psychologie des Kritikers. Die Nation, Berlin, 23, 28.
Louis, R. Aus dem Münchner Musikleben, Südd. Monatshefte 3, 5.
Lück, R. R. Wagner und Ludwig Feuerbach. Jenenser Universitätsschrift.
M., v. 17e Eeuwsche klavier-muziek. Cae 15 April.
— Klavier-machines en stem-werktuigen. Cae 63, 5.
M., J. E. v. Komorzynski. Mozart's Kunst der Instrumentation. Bespr. LZ 57, 17/18.
Mallieux, P. Les musiques d'Orient. GM 52, 20.
Mansfield, O. A. The organ part of Mendelssohn's »St. Paul«. MSt 25, 644f.
Markham Lee, E. The future of the Cadence. ZIMG 7, 8.
Marling, F. H. Musical instruments in the Metropolitan Museum in New-York (Organs). Mus 11, 5.
Marsop, P. Zurück zu Mozart? Südd. Monatshefte 3, 5.
Mathews, W. S. B. The minor mode as related to musical art and paedagogy, Mus 11, 5.
— Some of the elements of a good teacher. Et 24, 5.
Matthews, J. Violin schools. St 17, 193ff.
Mey, K. Kurt Hösel. NZfM 73, 20.
Morsch, A. Dritter Musikpädagogischer Kongreß. (9.—11. April). KL 29, 9ff.
Müller, H. v. Ungedruckte Briefe von Wilhelmine Schröder-Devrient. BW 8, 14.
Müns, B. Mozart-Briefe, Die Wage, Wien 9, 19.
Naaff, A. A. Der Schöpfer der deutschen Operette (Franz v. Suppé). L 29, 15ff.
Nagel, W. Der R. Wagner-Verein in Darmstadt. RMZ 7, 16.

Neitzel, O. Über die Begleitung zum Gesang. Die Woche, Berlin, 1906, 10. März.
Neumann, A. Wiener Musikkritiker. (Graf, Kalbeck, Karpath, Kanders, Korngold, Liebstöckl, Specht, Wallaschek.) MLB 3. Februar.
Newman, E. Edw. Elgar. Mus 11, 5,
Nodnagel, E. O. Gustav Mahler's VI. Sinfonie in A-moll (Analyse). NZfM 73, 21/22.
Notes sur la musique orientale. (Maspéro, Allier, Derenbourg.) RM 6, 8 9.
Nowack, O. Mozart. RMZ 7, 19.
O., C. v. Een en ander over theater-premières. Cae 15. April.
P. Joh. W. Wensink. MB 21, 18.
Pastor, W. Gluck's »Orpheus«. Tägl. Rundschau, Berlin Beil., 1906, 87.
Pazdirek, Fr. Der Kampf um die Verwertung der Aufführungsrechte. MLB 3. Februar.
Pedrell, F. Músichs vells de la terra: Adicions a la primera serie (segle XVI). Bibliografia de Flecha (oncle). RMC 3, 28.
Pfohl, F. Mozart und wir. Daheim, Leipzig, 1906. Nr. 17.
Pothier, D. Die Katholizität des römischen Kirchengesanges. C 23, 5.
Puy, J. C. de. De berijmingen en de wijzen der psalmen en het kerkgezang. Het Orgel, April.
Rappard, A. Een praatje over het beoordelen van muziek en musici. Cae 15 April.
Rowbotham, J. F. Primitive harmony. MMR 36, 425.
Rubato. »Eugene Onegin« at Birmingham, MSt 25, 643.
Rychnovsky, E. Josef Proksch, Deutsche Arbeit, Prag, 5, 8.
S., J. S. Joh. Seb. Bach. MMR 36, 425.
Sablayrolles, M. Cant gregoria. RMC 3, 28.
Sauer, H. Schöne alte Kinderlieder. Österreich. Rundschau, Wien, 6, 77.
Saville, R. Paderewski and de Pachmann. MSt 25, 644.
Sch., H. F. Der 3. musikpädagogische Kongreß. DMZ 37, 17.
— Lübecker Musikverhältnisse. DMZ 37, 18.
Schaub, H. F. Mozart's geistliche Werke und ihre Bedeutung für unsere Zeit. DMZ 37, 18f.
Scheidemantel, K. Deutscher Bühnen- und Konzertgesang. Die Woche, Berlin 8, 18.
Scherber, F. Max Reger. NMP 15, 10.
Schiffler, H. Musikkritik. Kritik der Kritik, Breslau, 2, 7.
Schlingmann, K. Der VI. Rheinisch-Westfälische Organistentag. CEK 20, 5.
Schloesser, A. Concert programmes. MMR 36, 425.
Schmitz, E. Neues aus dem Gebiete der modernen Lustspieloper. Hochland, München, 3, 8.
— Rich. Strauß als Musikdramatiker. Hochland, München, 3, 7.
Schollenberger, H. Andreas Späth. Ein Verschollener. SMZ 46, 15.
Schulze, A. Neues über Jean-Jacques Rousseau. Beil. z. Vossisch. Ztg. 1906, 14.
Schünemann, G. Bericht über den III. musikpädagogischen Kongreß. ZIMG 7, 8.
Schuurmans, R. Het Koninklijk Conservatorium voor muziek, 1826—1906. Cae. 63, 5.
Sedgwick, A. W. Inherent Characteristics. Mus 11, 5.
Seibert, W. Mozart-Heuchelei. Die Hilfe, Berlin, 12, 13/14.
Seitler, J. Musik und Mittelschule. KW 19, 15.
Semper, M. Gottfried Semper und Wagner. Süddeutsche Monatshefte. Stuttgart, 3, 4.
Shakespeare, W. Tone in its relationship to pronunciation, Mus 11, 5.
Sherwood, E. P. Conditions for securing tone color. Mus 11, 5.
Spitta, F. Ein Himmelfahrtslied aus der Reformationszeit. MSfG 11, 5.
Stead, M. K. Teaching notation to beginners. Mus 11, 5.
Stieglitz, O. Die sprachlichen Hilfsmittel für Verständnis und Wiedergabe von Tonwerken. Zeitschr. für Ästhet. und allgem. Kunstwiss. Stuttgart 1, 2.
Storck, K. »Mozartheuchelei« (P. Zschorlich). Der Türmer 8, 8.
Struthers, Ch. The enjoyment of music. MMR 36, 425.
Strauß, M. Inhalt und Ausdrucksmittel der Musik. AMZ 33, 20ff.
Sturm, A. Die Schwierigkeit der Klavierwerke. KL 29, 10.
Tapper, Th. The Cincinnati festival. Mus 11, 5.
Teneo, M. Miettes historiques. LM 2, 9.
Tischer, G. Rheinisches Musikleben. NZfM 73, 21/22.
Tripepi, A. — **Panici,** D. Decreet der H. Congregatie der Riten. St. Gregoriusblad, Mai/Juni.
Truette, E. E. Church music. Et 24, 5.
Udine, J. d'. Musique ancienne. Le Journal musical, Paris, 12, 9.
V., J. Zum Kapitel »Choralrhythmus«. C 23, 5.
Vantyn, S. La Sonate en Si bemol mineur op. 35 de Chopin, WvM 13, 19.
Vaselli, A. Hundertmal »Siegfried«. NMP 15, 7/8.

Vianna da Motta, J. Von und über R. Wagner. Bespr. KL 29, 9f.

Volkelt, J. Persönliches und Sachliches aus meinen ästhetischen Arbeitserfahrungen. Zeitschr. für Ästhet. und allgem. Kunstwiss. Stuttgart 1, 2.

Weigl, B. Die russischen Sinfoniker. RMZ 7, 18.

Wellmer, Aug. Anastasius Grün und Ernst v. Feuchtersleben. BfHK 10, 8.

Wernic, Z. Über Gesangshygiene, Lu 1906, 415f.

Werra, E. v. Gedanken über deutsche Orgel-Tabulaturen. C 23, 5.

White, R. T. Reading at sight. Some practical suggestions. Et 24, 5.

Wiedermann, F. Vom III. Musikpädagogischen Kongreß zu Berlin 9.—11. April. Monatsschrift für Schulgesang, Essen, 1, 2.

Wierts, J. P. J. Het Nederlandsche volkslied. WvM 13, 16.

Wild, J. Etwas von Joh. Brahms. AMZ 33, 18.

— Clara Schumann. AMZ 33, 20.

Wolf, K. Die klassische Sinfonie und ihre Bedeutung für die Gegenwart. NZfM 73, 20.

Wolf, W. Die Stellung der Musik im Gesamtbereich der Kunst. Der Türmer, Stuttgart, 8, 7.

Buchhändler-Kataloge.

J. Halle, Antiquariat, München, Ottostraße 3a. Katalog XXXVII. Musica sacra et profana, theoretica et practica. Bücher und Manuskripte. (Liederbücher und Kommersbücher. Textbücher zu alten Opern, Oratorien u. a.) Autographen von Tonkünstlern und Sängern. Darunter viele seltenere alte Werke.

Leo Liepmannssohn, Antiquariat. Berlin SW. 11, Bernburgerstraße 14. Katalog einer kleinen Sammlung wertvoller Musikalien und Bücher als Beiträge zur Geschichte der musikalischen Notation vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart. Ausgestellt in der Musik-Fachausstellung zu Berlin.

W. Reeves, London, WC., 83, Charing Cross Rd. Catalogue of music and musical literature, ancient and modern, second hand and new.

Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Großlichterfelde. Mitteilungen Nr. 8. 1906. Enthält einen Aufsatz: Kennen und Können von C. Witting. Mitteilungen über Verlagswerke.

Fr. Hanfstängl, Kunstverlag, München. Katalog: Musik. Darstellungen aus Musikdramen und Opern, Komponisten- und Musikerporträts usw. Elegant ausgestatteter, besonders mit den Bildern Leeke's zu Wagner's Werken versehener Katalog. M. —.50.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Ortsgruppen.

Berlin.

Am 29. April hielt Herr Un.-Prof. Dr. Max Dessoir einen Vortrag »Über künstlerische Gesichtspunkte für die Vortragsanordnung von Musikwerken« dessen Grundlinien etwa folgende waren: Aus der Betrachtung scheiden naturgemäß alle Veranstaltungen aus, bei denen aus äußeren Gründen ästhetische Gesichtspunkte für die Zusammenstellung des Programmes zurückgestellt oder ganz außer Acht gelassen werden müssen. Dies ist der Fall bei Bier- oder Promenaden-Konzerten, wo die Vortragsordnung einzig durch die Abwechslung bestimmt wird; bei den Solonummern der Sinfoniekonzerte, deren Auswahl durch das oft sehr enge Repertoire der Virtuosen beschränkt ist; bei Konzerten, in denen eine Novität mit Rücksicht auf die Kritiker an den Anfang oder Schluß gesetzt wird usw.

Zwei Gesichtspunkte kommen bei der künstlerischen Anordnung von Konzertprogrammen vor allem in Betracht: 1) das Prinzip der Einheit in der Mannigfaltigkeit und 2) das Prinzip der Steigerung. Der erstere, schon von Baumgart und Kant in die Ästhetik eingeführte Grundsatz ergibt sich daraus, daß zu der Abwechslung, die als allgemeine Bedingung der Lust anzusehen ist, ein intellektuelles Moment, die zur Erleichterung einer klaren Übersicht nötige Einheit, hinzukommen muß, um einen vollständigen ästhetischen Genuß zu ermöglichen. Die einzelnen Programmnummern müssen so beschaffen sein, daß keine fortfallen kann, ohne das Ganze zu schädigen. Ein Stück muß auf das andere hinweisen, die Überleitung von

einem zum andern darf nicht sprunghaft sein. Schon die unvermittelte (schnelle) Aufeinanderfolge zweier Stücke in ganz beziehungslosen Tonarten wirkt störend; ähnlich sind auch allzuschroffe Gegensätze in der Rhythmik, vor allem aber Gegensätze im Stil (Form, Inhalt) zu vermeiden. Der Forderung der Einheit ist dadurch noch nicht notwendigerweise genügt, daß nur Werke eines Komponisten vorgeführt werden (Beethoven- oder Wagner-Abende), da Werke verschiedener Schaffensperiode oft größere stilistische Verschiedenheit aufweisen, als Schöpfungen verschiedener Meister. Auch das Prinzip der chronologischen Reihenfolge verdient, ganz abgesehen davon, daß es selbst kein künstlerischer Gesichtspunkt ist, sondern nur mittelbar zu einem solchen führen kann, keine unbedingte Empfehlung. Nur wenn ein beschränkter Zeitabschnitt durchlaufen wird, mag es gelten. Moderne Werke z. B. stehen formal den vorklassischen näher, als den klassischen. Auch bedeutet die Steigerung im entwicklungsgeschichtlichen oder formal-technischen Sinn noch keine Steigerung des ästhetischen Genusses, auf die allein es hier ankommt. Um diese zu ermöglichen, muß auch das Fassungsvermögen des Durchschnittshörers berücksichtigt werden; schwerer verständliche moderne Werke z. B. sind nicht an den Schluß des Konzertes zu stellen, wo der Hörer ermüdet, aber auch nicht an den Anfang, wo er noch nicht genügend eingestellt ist, sondern am besten in die Mitte. Außer auf Erhöhung der Faßlichkeit (leichtere, heitere Stücke an den Schluß!) ist auch auf Steigerung der Reize (Tempo, Intensität) zu achten.

Die bisher erwähnten, für die Anordnung von Konzertprogrammen allgemein geltenden Forderungen, sind bei Gesangsvorträgen auch auf Texte auszudehnen. Das Textbuch muß auch allein den Eindruck einer wohlgeordneten Gedichtsammlung machen. Der anregende und geistvolle Vortrag fand ungeteilten Beifall.

Leipzig.

Am 31. März hielt Herr Carl Eitz aus Eisleben, der Begründer der Tonwortmethode, einen Vortrag über »Die englische Tonic-Solfa-Methode im Vergleich zu den in Deutschland gebrauchten Schulgesangsmethoden«[1]. Er hat die englische Methode durch den Besuch englischer Schulen kennen gelernt. Diese Solfamethode hat die Singweise Guido von Arezzo's zum Vorbild und Ausgangspunkt genommen. Die Solfaisten erreichen im Schulgesangunterricht Vorzügliches. Die Schüler erlangen eine gute formale musikalische Elementarbildung und singen nach der Solfanotation vom Blatt. Leider erreichen sie, obwohl sie darin unterrichtet werden, kein volles Verständnis unserer gebräuchlichen Notation. Die Solfanamen sind aus den aretinischen gebildet, sie heißen *do, re, mi, fa, so, la, si*. Als Noten gelten die Anfangsbuchstaben dieser Namen. Für die Alterationen der Tonstufen durch Erhöhung und Vertiefung sind noch 12 neue Namen gebildet. Diese Solfanamen nnd -noten gelten für alle Dur- und Molltonleitern mit der Festsetzung, daß der Grundton jeder Durtonart auf den Namen *do*, der jeder Molltonart auf den Namen *la* falle. Somit sind die Namen und Konsonantenzeichen nicht für bestimmte Töne, sondern für die Tonleiterstufen gedacht. Eitz bezeichnet deshalb die Tonic-Solfa-Methode als Stufenlehrmethode. Ihr Gegensatz sind die Notenlehrmethoden, da sie Notennamen und Noten nicht für Stufen, sondern für bestimmte musikalische Töne gebrauchen. Eigenartig ist es, daß die Solfa-Symbolik für die natürlich-reine Stimmung gedacht ist. Helmholtz hat in Beilage XVIII zu seiner »Lehre von den Tonempfindungen« einiges darüber mitgeteilt, ausführliches bietet unsere Fachliteratur nirgends. Eitz erläuterte diesen Zusammenhang an einer gedruckten Übersicht, die an die Zuhörer verteilt war. Die Fruchtbarkeit der Solfamethode beruht einerseits darauf, daß diese die Stufennamen nicht bloß theoretisch als Stufenbegriffssymbole behandelt, sondern auch praktisch in Singübungen unausgesetzt verwertet und den Schülern so fest aneignet, daß sie sich mit den Stufenvorstellungen wirklich assoziieren. Dadurch erlangen Namen und Zeichen für die Schüler die Qualität eines zuver-

1) Eine soeben bei Breitkopf & Härtel erschienene kleine Schrift »Die Schulgesangsmethoden der Gegenwart von Carl Eitz« enthält eine erweiterte Bearbeitung des hier besprochenen Vortrags.

lässigen Denkmittels. Andererseits befolgen die Solfaisten eine Trefflehrmethode, die aus dem Prinzip der Tonalität abgeleitet ist. Dabei lernen die Schüler die Stufen weniger nach ihren gegenseitigen Intervallenbeziehungen, als vielmehr nach ihren Funktionen im Tonartenverbande kennen. Unsere Notenlehrmethoden verfahren dagegen sehr oberflächlich. Sie behandeln die Tonleiter als arithmetische Reihe und drillen die Schüler auf Ohrenmaß, indem sie der Reihe nach das Treffen von Sekunden, Terzen usw. bis zur Oktave lehren. Dies öde und fruchtlose Verfahren ist in den deutschen Schulen weit verbreitet. Außerdem vernachlässigen fast alle deutschen Notenlehrmethoden das Singen auf Tonnamen. Die Unsangbarkeit unserer Notennamen mag das verschuldet haben. Die meisten deutschen Methodiker glauben eine direkte Assoziation zwischen Tonvorstellung und Notenbild erstreben zu müssen und erreichen zu können. Trotz aller Mißerfolge will dieser Glaube in deutschen Gesanglehrerkreisen nicht wanken. Im Hinblick auf die englischen Unterrichtserfolge ist dringend anzuraten, daß wir in Deutschland auch auf Tonnamen singen und die Tonnamen durch hinreichende Übung als Denkmittel wirksam machen. Die Note ist dann als graphisches Zeichen für das Tonwort hinzuzunehmen. Wenn der Note dadurch auch — wie allen Schriftzeichen — gegenüber dem lautlichen Tonworte eine sekundäre Stellung zugewiesen wird, so büßt sie von ihrer Brauchbarkeit doch nichts ein, denn gerade durch das der Tonvorstellung assoziierte Tonwort wird dem Schüler das volle Verständnis von dessen Schriftzeichen, also der Notenschrift erschlossen. — Die Solfanotation ist abzuweisen, weil sie keine Tonschrift, sondern eine Tonstufenschrift ist und als solche das Notenverständnis erschwert. Gegen eine Symbolik für natürlich-reine Stimmung sprechen gewichtige theoretische Gründe, und vom praktischen Standpunkte aus ist sie wegen ihres verwickelten und schwerfälligen Baues zu verwerfen. Der Mangel eines sangbaren Tonnamensystems für alle musikalischen Töne war bisher einer Verbesserung unserer Schulgesangsmethoden sehr hinderlich. Dr. Hullah, ein Engländer, und Eitz haben sangbare Tonnamen für das ganze Tonsystem vorgeschlagen. Eitz empfiehlt, eines von beiden zu wählen. Er faßte das Ergebnis seines Vortrages etwa dahin zusammen: Im Schulgesangunterrichte ist an unserer gebräuchlichen Notation als Tonschrift festzuhalten. Als Denkmittel sind sangbare Ton- und Notennamen wirksam zu machen. Die Treffübungen sind nach den Gesichtspunkten des Tonalitätsprinzips zu betreiben. — An der nun folgenden Besprechung beteiligten sich die Damen Frl. His und Hammer, sowie die Herren Prof. Dr. Prüfer, Dr. Seydel, Prof. Dr. Barth, Dr. Schering, Direktor Raillard, Oberlehrer Borchers, Bösenberg usw. Die Besprechung ergab in allen wesentlichen Punkten ein volles Einverständnis mit dem Vortragenden. Gegenüber dem Hullah-System wurde dem Eitz'schen Tonwortsystem wegen seiner logischen Qualitäten der Vorzug eingeräumt.

Paris.

La Section de Paris s'est réunie le 16 mai, au Pavillon de Hanovre, sous la présidence de M. le prof. Lionel Dauriac, président. La séance a été en grande partie consacrée à des propositions relatives au prochain Congrès de l'IMG., à Bâle. Ces différentes propositions seront discutées à la prochaine séance.

M. Calvocoressi a fait une communication sur la musique de piano en Russie, à propos du compositeur Akimenko, dont M. Navas a joué la suite intitulée *Urénie*.

J.-G. Prod'homme.

Neue Mitglieder.

Begge, Mrs. Teresa, Dublin, 54 Northumberland Road.
Fleury, Louis, Paris, 15bis rue Maubeuge.
Gallet, Madame M., Paris, 65 rue Jouffroy.
Lacerda, F. de, Professeur à la Schola cantorum, Paris, 5 rue Sivel.
Langdale, Miss Mary A., London SW., South Kens., 18 Cecil Court Hollywood R.
Soubies, A., Paris, 14 rue de Phalsbourg.
Wael-Munck, Paris, 24 Place Malesherbes.

Ausgegeben Anfang Juni 1906.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100 N
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 10. Siebenter Jahrgang. **1906.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 *M*. Anzeigen 25 *Pf* für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 *M*.

Amtlicher Teil.

An die Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft.

Über die Vorbereitungen des Basler Organisationskomitees für den Kongreß der IMG. in Basel (25., 26. und 27. September 1906) können wir heute in Ergänzung der Angaben im Mai-Heft der Zeitschrift folgendes mitteilen:

Es sind nun, statt nur einem, zwei historische Konzerte in Aussicht genommen, ein Kirchenkonzert im Münster und ein weltliches im Musiksaal zu Basel. Der Programmentwurf, der zurzeit dem Präsidium der IMG. zur Begutachtung vorliegt, enthält Kompositionen des 16. und 17. Jahrhunderts von niederländischen, italienischen, französischen, englischen, deutschen, österreichischen, dänischen, schwedischen und schweizerischen Meistern. Künstler von der Pariser Ortsgruppe haben ihre Mitwirkung in Aussicht gestellt, ebenso wurden dazu gewonnen der »kleine Chor« des Basler Gesangvereins, das Orchester der Allgem. Musikgesellschaft, das »Basler Vokalquartett« (Frau Dr. Huber, Fräulein M. Philippi, Herren Sandreuter und Böpple) und andere Künstler. Das vollständige Programm wird im August-Heft mitgeteilt werden. — Die Sektionssitzungen finden voraussichtlich in der Universität, die Generalversammlungen im Konzertsaal des Konservatoriums statt. Für gesellige Zusammenkünfte nach der Tagesarbeit wird Sorge getragen, eventuell soll auch am Tage nach dem Kongreß ein gemeinschaftlicher Ausflug in die Umgebung unternommen werden. — Wie schon mitgeteilt wurde, erhalten die Mitglieder der IMG. in Basel eine Kongreßkarte gegen Zahlung von 6 Mark, d. h. in Schweizerwährung ausgedrückt von 7 francs 50 centimes.

— Diese Mitteilungen sollen nur vorläufig und ungefähr über den Stand der Vorbereitungen in Basel orientieren, das genaue Programm wird im Anschluß an dasjenige über den wissenschaftlichen Teil im August-Heft veröffentlicht werden.

Der Basler Ausschuß für den 2. Kongreß der Internat. Musikgesellschaft

I. A. **Dr. K. Nef.**

Redaktioneller Teil.

Victor Lederer, Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst.

Ein Beitrag zur Musik- und allgemeinen Kulturgeschichte des Mittelalters. Herausgegeben mit Unterstützung der Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen. Vorrede: Keltische Renaissance. (VIII und 56 S.) 1. Band (XIV und 429 Seiten). Leipzig 1906.

Das vorliegende Werk stellt sich die Aufgabe, als Heimat der mehrstimmigen Tonkunst »das alte Wales, das Land der Briten, die letzte Zuflucht des keltischen Stammes« (S. 4) nachzuweisen. »Wales, so behaupte ich« — schreibt der Verfasser in seiner »Frage und These« genannten Einleitung, der die Ausführung in zwei Bänden als »Plaidoyer« folgt, — »ist die Heimat der Polyphonie, in der Kunst der keltischen Barden liegt die Wurzel derselben. Seit der Eroberung von Wales durch England (1282), zum Teil schon in den vorhergehenden Jahrhunderten, hat die ehedem keltische Nationalkunst der geregelten Mehrstimmigkeit sich zuerst in England und Englisch-Frankreich, dann auch im übrigen Frankreich, Italien und Deutschland verbreitet. Aber von Stubengelehrten mißverstanden, von Stümpern mißhandelt, artete sie zunächst überall, wo ihr der heimische Boden fehlte, aus, und wahre Schreckgespenster von musikalischen Kompositionen charakterisieren die Abirrungen des 13. und 14. Jahrhunderts. Da sammelte die alte Bardenkunst zu Beginn des 15. Jahrhunderts am heimischen Herde neue Kräfte und fand in John of Dunstable einen Meister, dessen Name und Ruhm die ganze Welt erfüllte, einen Künstler, der mit einer scheinbar neuen, im Grunde aber nur mit der unverfälscht alten, reinen und schönen Kunst eine allmächtig werdende Reformation der Musik Europas vollbrachte und damit den Grundstein zu unserer Tonkunst legte« (S. 4).

Diese in jeder Beziehung neue und allem bisher Bekannten widersprechende Ansicht sucht der Verfasser zu beweisen, indem er in Bd. I »die Reformation der Tonkunst im 15. Jahrhundert« darstellt — »die Kunst des 15. Jahrhunderts soll den Schlüssel für das Verständnis der mittelalterlichen Musikgeschichte bilden« (S. 5) — und in Bd. II, der, wie der Verfasser in einer höchst prätentiösen Selbstanzeige seines Werkes im Musikalischen Wochenblatt 1906, S. 421 mitteilt, im Herbst 1906 erscheinen soll, »die keltische Wiege der polyphonen Kunst« nachweist.

Da der erste Band keine Spur eines Beweises für die ungeheuerlichen Ansichten des Verfassers bringt, kann auf die Frage nach der keltischen »Heimat und Ursprung« der Polyphonie erst nach Erscheinen dieses zweiten Bandes eingegangen werden, der neben großen Verzeichnissen der benutzten musikwissenschaftlichen und anderen (besonders keltischen und historischen) Literatur Ausführungen folgender Themata verheißt: 1. die Heimat der Harmonie, 2. die Barden Britanniens, 3. die Musik im Volksleben der Kymren und Iren, (4. Historische Beweisdokumente), 5. der Ursprung der Polyphonie, (6. Ausblicke). Der erste Band stellt sich, aller Phrasen entkleidet, lediglich als eine Spezialarbeit über die mehrstimmige Musik des 15. Jahrhunderts, speziell die englische, dar und wird lediglich als solche im folgenden besprochen. Er gliedert sich in sechs Kapitel: 1. John of Dunstable, der Ahnherr unserer Tonkunst (S. 9—46), 2. Shakespeare als Leitstern der musikhistorischen Forschung (S. 47—63), 3. die Morgenröte der Musik-Reformation (S. 64—99), 4. die englische Komponistenschule des 15. Jahrhunderts (S. 100 bis 158), 5. *O rosa bella*, ein Stück praktischer Tonsatzlehre aus der Frühzeit des entwickelten Kontrapunktes (S. 159—252), 6. die Kompositionstechnik Dunstable's und seiner Zeit (S. 253—350), Schluß (S. 351—356). Den Rest des Bandes (S. 357—429) bilden Musikbeilagen zum Kap. 5.

Den Ausgangspunkt der Untersuchungen bilden die bekannten Aussagen einiger Schriftsteller des 15. Jahrhunderts, besonders des Martin le Franc und des Tinctoris, die England als *novae artis fons et origo* bezeichnen und unter den englischen Tonsetzern speziell Dunstable nennen. Lederer findet diese Nachrichten durch die sonstigen erhaltenen Quellen völlig bestätigt. Er sucht, namentlich aus historischen Quellen, die Geschichte der englischen Musik im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts, in dem diese »Musikreformation« entstanden sein soll, zu klären. Er glaubt weiter, in den Kompositionen der britischen Tonsetzer dieser Zeit eine Anzahl charakteristischer britischer Eigentümlichkeiten zu erkennen und auf Grund davon einen weitgehenden Einfluß der britischen Komponisten auf die Musik des Kontinents feststellen zu können.

Folgen wir seinen Hauptresultaten und -argumenten zunächst der ersten Kapitel im einzelnen.

Kap. 1 stellt die wenigen erhaltenen Nachrichten über Dunstable zusammen, freilich in wenig kritischer Weise und mit höchst gewagten Ausdeutungen. Obwohl fast alle Notizen wohlbekannt, oft wiederholt und klargestellt sind, fehlt es bei Lederer nicht an mannigfachen Irrtümern, die besonders in diesem Kapitel zeigen, daß Lederer seine Nachrichten sehr oft nur aus zweiter oder dritter Hand bezog.

Kurz zurückgewiesen können Lederer's Vermutungen werden, es habe noch einen zweiten Musiker dieses Namens um 1300 gegeben, Dunstable sei mit Leonel Power identisch, dieses sein eigentlicher, Johannes Dunstable nur sein »Klostername«, Morley's Kritik an Dunstable's Komposition *Nesciens* sei eine Mystifikation, der Verwechslung Dunstable's mit Dunstan bei späteren Musikhistorikern liege doch ein tieferer Sinn zugrunde. Auch trotz einiger Nachrichten, die Lederer aus den Annalen des Priorats von Dunstable heranzieht, bleibt es völlig hypothetisch, ob Dunstable dort einmal lebte (begraben ist er in London), ebenso ob dort ein besonders reges musikalisches Leben herrschte. Lederer verrät hier, wie sonst, eine starke Unkenntnis mittelalterlicher Verhältnisse, wenn er aus ganz gebräuchlichen Wendungen »*domi-*

nica qua cantatur . . .« (S. 42) oder »*conventu alta* (!) *voce cantante: Te Deum laudamus*« (S 43) darauf schließt, oder wenn ihm die Worte »*iuxta prophetiam Merlini*« »zu denken geben« (S. 44), da sie »in kirchlichen Annalen »Befremden erregen«; vgl. dagegen z. B. Gröber, Grundriß der rom. Phil. II. 1. S. 193, 371, 406, 997 ff. usw.

Die Überschrift des astronomischen Traktats von 1438 »*secundum aliam antiquam scripturam de manu Dustapli*« bedeutet: Dunstable schrieb es nach einer alten Vorlage, nicht, wie es Lederer deutet: die alte Vorlage sei von Dunstable geschrieben (S. 35). Somit ist sie durchaus eine Bestätigung der astronomischen Kenntnisse, die beide Grabschriften Dunstable's an ihm rühmen. die eine an der Grabstätte, die andere nur literarisch überliefert (vgl. Zeitschrift 5, 491 ff.). Da die letztere von seinem Zeitgenossen John Whethamstede († 1465) verfaßt ist, kann sie sich, entgegen Lederer's Ansicht (S. 35f. nur auf den bekannten Dunstable beziehen. Wenn nach Lederer gegenüber Morley's Tadel, Dunstable habe in der Motette *Nesciens* das Wort *anglorum* durch 4 Tempuspausen unterbrochen, Dunstable »einer Ehrenrettung gar nicht bedarf« (S. 27), solange diese Motette nicht wiedergefunden wird, so übersieht Lederer völlig, daß analoge Fälle in Dunstable's H.-Geist-Motetten (Trienter Codices, I, S. 201 f. und S. 203 ff.) mehrfach vorkommen. z. B. S. 203 *vi-sita, gra-tia*; in beiden Fällen pausiert der Tenor nach der ersten Silbe drei Tempora usw.

Von bösen Folgen ist eine falsche Lesart Lederer's in Martin le Franc. Dessen Schlußvers über Dufay und Binchois *rent leur chant joyeulx et notable* zitiert Lederer stets mit der falschen Lesart *et stable* am Schluß und bezieht ihn irrig auf Dunstable und die Engländer (S. 23). Fortgesetzt bildet er bei Lederer die literarische Bestätigung des Strebens der englischen Tonsetzer nach »stabiler Harmonie« (S. 201: »Das ‚*stable*' bezeichnet natürlich die stabile Harmonie!«, S. 203, 212, 279, 280, 283, 285 usw.), wovon keine Rede ist. Andere falsche Lesarten bei Lederer sind z. B. *ce m'ont dit ceulx qui les hantèrent* statt *ce m'ont dit qui les escouterent* in Martin le Franc (S. 22) und *hec* (von Lederer in »*hanc?*« emendiert) *eis* (den Niederländern) *Anglici nunc . . . veniunt conferendi* (S. 14) in Tinctoris (Couss. Scr. 4, 154 statt *nec* (richtig bei Burney, II, 450 und den alten Anführungen dieser Stelle, z. B. Forkel II 483 und Kiesewetter, Verdienste S. 16).

Auch die falsche Nachricht, Gafor zitiere einen Mensuraltraktat Dunstable's, die Ambros II 511 aus Burney II 399 übernimmt, obwohl Forkel II 481 f. sie schon berichtigt hatte, findet sich mit einem weiteren falschen Gafor-Zitat aus Ambros (III 3 statt III 4) bei Lederer S. 23 und 28 treulich wieder, dito die gänzlich aus der Luft gegriffene Behauptung, Morley zitiere diesen Traktat »gelegentlich« (S. 28), die bei Lederer anscheinend auch nur auf Burney-Ambros' Irrtum (ib.) zurückgeht; über Ravenscroft's Zitierung dieses angeblichen Traktats (1614, nicht 1611) vgl. Davey, hist. of Engl. Music, S. 69. Über den Traktat des spanischen Anonymus, der Dunstable nennt, sagt Riaño S. 65: *at the end it is stated that it was finished in Seville in 1480*, nicht »geschrieben . . . um 1460«, wie Lederer S. 24 schreibt. Usf. Die Exaktheit der Einzelheiten läßt also bei Lederer sehr viel zu wünschen übrig, ebenso wie Lederer sich oft erlaubt, mit Zitaten, die er als wörtlich angeführt angibt, sehr frei zu schalten.

Kap. 2. »Shakespeare als Leitstern der musikgeschichtlichen Forschung« kann hier außer Betracht bleiben.

Kap. 3 »Die Morgenröte der Musik-Reformation« sucht auf Grund einiger von Musikhistorikern bisher nicht beachteter historischer Quellen[1]) über die Zeit Heinrich's V. von England (1413—1422), des Siegers von Azincourt (1415), die Wichtigkeit der Regierung dieses Königs für die allgemeine Musikgeschichte zu zeigen. Lederer liest aus den Berichten über die Siegesfeiern in England 1415 und 1416 und den Aufenthalt des deutschen Königs Sigismund und des Herzogs Johann von Burgund 1416 in England heraus, daß 1416 Heinrich V. durch ein besonderes Dekret die mehrstimmige Musik in den Gottesdienst einführte, wodurch die die Mehrstimmigkeit verbietende bekannte Bulle Johanns XXII. (von 1324—25, nicht von 1322, wie auch Lederer z. B. S. 1 schreibt) aufgehoben worden sei; weiter, daß der walisische Bardenchor der Kapelle des Königs das berufene Organ wurde, die neue Kunst zu pflegen und weiter zu lehren, und daß im Anschluß an diese englischen Ereignisse von 1416 die Herrscher von Deutschland und Burgund diese neue Kunst und diese »*novae caerimoniae*« in ihre Länder übertrugen. So sei sie vom Konstanzer Konzil 1417 aus weiter durch Pierre d'Ailly nach Cambrai, durch den neuen Papst nach Rom gekommen. »Jetzt haben wir vollste Klarheit: die Geburtsstunde der '*nova ars*' des Tinctoris . . . ist der 3. September 1416« (S. 99).

Leider ist dieses ganze Gebäude Lederer's nur ein Luftschloß, dessen Baumaterial nicht Beweise, sondern willkürliche Ausdeutungen meist ganz allgemein gehaltener Ausdrücke der meist metrischen Berichte sind. So interessant diese Berichte, die unzählige Gegenstücke in anderen Poesien, Lobliedern und Festberichten des Mittelalters haben, an sich für die Kenntnis der englischen Musikpflege jener Zeit sind, so wenig bieten sie positive Anhaltspunkte in dem Sinn, den Lederer ihnen unterzulegen sucht. Da soll man nach Lederer bei »*plena . . . cantoribus ampla capella*« oder »*officia . . . undique plena*« »auf das nachdrückliche Hervorheben der Polyphonie im Kirchengesange« »achten« (S. 71), obwohl die Worte ebensogut auf den einstimmigen Kirchengesang gehen können. Da soll »*omnis Anglia concordi cantica voce sonat*« den »Sinn« haben, daß »ganz England« »in harmonischer Polyphonie . . . zu singen beginnt« (S. 75), da »*vox concors* oder *concordans*« »ein terminus technicus der englischen Komponistenschule« sei; beide Behauptungen sind falsch.

Da sollen wir Tinctoris' Worte aus dem Vorwort des Proportionale: *denique principes christianissimi . . . cultum ampliare divinum cupientes more davidico capellas instituerunt* (Couss. Scr. 4, 154) »erst verstehen lernen« (S. 77), wenn wir wissen, daß englische Historiker Heinrich V., dessen musikalische Interessen in diesen Berichten öfter hervortreten, mit David verglichen und von Heinrich V. sagen: *ecclesie cultum ampliare intendens.* Lederer übersieht ganz, wie nahe gerade in diesem dem König von Neapel gewidmeten Werk Tinctoris das Lob der Herrscher in bezug auf die Musikförderung lag, wie ganz all-

1) Crowest, *Story of British Music* (1896, S. 352—358 gibt nur einige Notizen Burney's über *Henry V and Music* und die eine Fassung des *Agincourt Song* wieder. Daß Davey, *Hist. of English Music* (1895) bereits eine größere Anzahl von Historiker-Stellen, wenn auch nur kurz heranzog, übersah Lederer anscheinend. Außer Elmham und den *Versus rhytmici de Henrico V*, die Lederer ausführlich behandelt, zitiert Davey u. a. S. 55 John Page (*The siege of Rouen*) und Zahlungen an sechs mit Namen genannte *organists*, unter denen Davey richtig *singers of the organum*, aber irrig *extemporizing descantists* versteht.

gemein Ausdrücke wie *cultum ampliare* oder *more davidico* sind, die nichtsdestoweniger bei Lederer stets gesperrt oder fett gedruckt oder mit ! versehen erscheinen. Daß Tinctoris speziell von mehrstimmiger Musik sprechen will, ergibt sich erst aus seinen folgenden Worten: »*diversos cantores* . . . *diversis vocibus* . . .«

Von den weiteren ähnlich gesuchten Interpretationen Lederer's in diesem Kapitel seien zunächst noch einige kurz angedeutet: *Canebatur metrice* soll »vermutlich einen mehrstimmigen, mensurierten Gesang« »bezeichnen« (S. 83). *Cultior ars* und *concordes sonos* ist die »reformierte Polyphonie« (S. 83 f.). *Deum te laudamus modulando* heißt »durch reich modulierten, vielstimmigen Gesang« (S. 86). Die Stelle *pluribus ornatis solennibus organa cantant* verstehe ich nicht recht, Lederer's Schluß, daß hier »klar und deutlich zu lesen« sei, es handle sich »wirklich um die vollentwickelte Figuralmusik« (S. 87), freilich noch weniger.

Den größten Nachdruck legt Lederer auf die Musik, die nach Elmham's Bericht in Westminster »*Abbas cum rutilante choro*« macht. Da *rutilare* angeblich »weder in gallischen noch in germanischen Manuskripten des Mittelalters« vorkommt — es fehlt in Ducange's Lexikon des mittelalterlichen Lateins —, da es aber in den englischen Quellen, die Lederer so zahlreich excerpierte, öfter begegnet, glaubt Lederer darin entweder ein spezifisch englisches, »unmittelbar aus den römischen Dichtern« geschöpftes »Epitheton des Haarschmuckes« zu sehen (S. 87, 89 f.) — *rutilans chorus* = »der blonde Sängerchor«, »der wäl'sche Bardenchor« (S. 90) —, oder (ganz phantastisch) eine Ableitung aus »dem wälischen Worte *rut* (das deutsche *rot*)« — *rutilans chorus* = der rotgewandete wäl'sche Bardenchor, jedenfalls immer dieser Bardenchor, der auch unter der *pulchra prophetarum concio* zu verstehen sei, die nach Elmham's Bericht an einer anderen Stelle den König mit dem Psalm *Cantate Domino* begrüßte.

Lederer irrt nun durchaus, wenn er glaubt, *rutilare* »sei in der ganzen Latinität des Mittelalters, welche der beispiellos fleißige Ducange durchforscht hat, nicht zu finden gewesen« (S. 89). Bekanntlich nahm Ducange nur die Worte bzw. die Wortbedeutungen in sein Lexikon auf, die im Mittelalter vom klassischen Latein abweichen. Da *rutilare* im Mittelalter das gleiche wie im Altertum bedeutet, — ursprünglich: rötlich schimmern oder golden glänzen, dann allgemein: glänzen, aber durchaus ohne Beschränkung auf die Haare —, so fehlt es natürlich bei Ducange, und Lederer's ganze auf dies Fehlen gebaute Schlußfolgerung (S. 87—92) ist hinfällig[1].

1) Daß *rutilare* im Mittelalter überall ganz gebräuchlich ist, mögen folgende Beispiele zeigen. Aus der Vulgata: *sicut sol in ortu suo splendet, ita rutilent* (Jud. 5, 31), *lux aurorae . . . mane absque nubibus rutilat* (2. Reg. 23, 4), *hodie tempestas, rutilat enim triste coelum* (Mtth. 16, 3). Aus dem Hymnus Gregor's des Großen *Ecce iam noctis*: *lux et aurorae rutilans coruscat*. Aus Mon. Germ., Poetae aevi Carolini 1, 148 *astra rutilantia* (wahrsch. Paulinus von Aquileja). Aus Chevalier, *Repert. hymnol.* II (1897) fünf Anfänge 17602—6: 11. Jahrhundert: *Rutilantior jubare* und *Rutilat per orbem praeclara dies ista*, 13. Jahrhundert: *Rutilat hodie dies laetitiae* (hs. Chartres), 14. Jahrhundert: *Rutilantis Phoebi ortu dies* (St. Galler hss.), 15. Jahrhundert: *Rutilat Marthae dies* (viele franz. und andere hss.). Aus Dreves *Anal. hymn.* 20. S. 128 der Rundreim *stella stella rutilat* (auf Epiphanias), S. 165 *o stella maris rutilans* und S. 193 *et stella maris rutilans* (deutsche hss.), S. 219 *rutilans diadema dierum* (im Eselsfest von Sens). Aus *Codex Montpellier*, Couss. Nr. 22: *rutilans exibit stella* (wiederum

Nicht anders steht es mit der schon vorhin erwähnten Deutung, die Lederer den Nachrichten Elmham's und Capgrave's gibt, nach denen König Heinrich 1416 »*divinum obsequium* . . *augmentavit*« . . . »*novas caerimonias renovans, antiquis non destructis*« (S. 94 f.). Wie beide Berichte ausdrücklich angeben, handelt es sich um einige *Responsoria*, *Versiculi* und *Orationes* (so Capgrave, Elmham nennt die einzelnen Anfänge) zu Ehren der Dreifaltigkeit, der Jungfrau Maria und einiger speziell verehrter Heiliger, die der König zum Dank für den Sieg feierlich singen ließ. Daß dies mehrstimmig geschah, ist nicht gesagt und bei dem liturgischen Charakter dieser Stücke sehr unwahrscheinlich. Lederer sagt zwar (S. 95): »Wir müssen es uns leider versagen, die erhaltenen Kompositionen der »Engländer«, welche obige« — Elmham's — »Textanfänge tragen, zusammenzustellen«; man sollte meinen, das wäre gerade von Wichtigkeit. Der Grund dieser Entsagung ist aber offenbar der, daß Lederer keine einzige derartige mehrstimmige Komposition kennt, ebensowenig wie ich. Auch ganz abgesehen von der Unmöglichkeit, Lederer's Ansicht mit der historischen Entwicklung der mehrstimmigen liturgischen Musik zu vereinigen, ist die bloße Textinterpretation dieser Stellen völlig verfehlt. Davon, daß diese »Einführung der ‚*novae caerimoniae*'« bedeutet hätte, »die Bulle *Docta Sanctorum* ganz außer Kraft« zu setzen (S. 95), kann also keine Rede sein.

Ebenso unerheblich wie dies sind für die allgemeine Musikgeschichte die Schmeichelworte, die Sigismund beim Abschied an die Engländer richtete. Die kühne Übersetzung dieser Worte, die Lederer als Motto diesem Kapitel voranstellt (S. 64), möge man bei Lederer mit dem Original (S. 98) vergleichen.

Muß ich so die Ausdeutung, die Lederer seinen historischen Quellen gibt, in den wesentlichsten Punkten ablehnen, so sei zum Schluß noch einmal betont, daß der Hinweis auf diese Quellen, die gern und viel von der Musik unter Heinrich V. sprechen, höchst interessant ist.

Kap. 4 sucht »die englische Komponistenschule des 15. Jahrhunderts« zu schildern, wobei die Bezeichnung »englisch« bei Lederer immer nur eine Konzession an die allgemein übliche Ausdrucksweise ist; eigentlich sei immer »britisch« oder »wälisch« darunter zu verstehen. Ein »kulturgeschichtlicher Rückblick und Ausblick« eröffnet das Kapitel, den folgende Stilblüte charakterisieren dürfte: »Und ideal und poetisch war diese neue Kunst, wie alles, was der unverfälschten Natur entkeimt; denn die Musik des Volkes war nicht mit Tinte groß gesäugt, sie entsprang jenem dunkeln Drange, der sich des rechten Weges wohl bewußt ist« (S. 116).

Nach Lederer führt nun Heinrich V. die neue Kunst in Frankreich ein; nach Elmham's Bericht sendet er nämlich in die auf dem Festland eroberten Gebiete *doctores et praedicatores* und *judices*, wobei »nicht zweifelhaft« ist, daß diese an erster Stelle genannten *doctores* »nur — die *doctores of music*« sein können (S. 113). So kommt die neue Kunst auch nach den Niederlanden und nach Rom. »Englische (wälische) Minstrels«, »deren Nationaleigentümlichkeit eben der polyphone Gesang bildete«, durchsetzen »ganz Belgien« (S. 123). »Der frühere Name der Minstrels: *Jocator* oder *Jocalis*« »

---

auf Epiphanias', ein Zitat aus der Sequenz des 10. Jahrhunderts *Epiphaniam*, der der Tenor dieses Werkes *Balaam* entstammt: *Balaam de quo vaticinans exibit ex Jacob rutilans inquit stella* (vgl. Sammelb. 5, 220 f.).

erscheint sogar »im Archiv der päpstlichen Kapelle:« *pro custode paramentorum et iocalium capelle*, siehe die Überschrift bei Haberl, Vierteljahrsschrift 1, 515. Man traut seinen Augen nicht, diese Worte, die »für den Aufseher der Paramenten- und Schatzkapelle« (*iocalia = les joyaux*) bedeuten, mit den Minstrels in Verbindung gebracht zu sehen (S. 124).

Noch erstaunlicher sind freilich folgende zwei Deutungen.

Im *Old-Hall-Ms.* (vgl. Sammelb. 2, 342 ff.), dessen älteste Bestandteile Lederer mit Recht der Epoche Heinrich's V., nicht Heinrich's VI. zuweist, wie Lederer im *Roy Henry* dieses Codex auch Heinrich V., nicht Heinrich VI. sehen möchte, schließt ein Text mit den Worten:

Da nos ita psallere et laudis musas prodere
per odas iperliricas ut demus Deo gracias,

also »um Gott Dank zu sagen« (vgl. Sammelb. 2, 354). Lederer interpungiert: »*ut demus. Deo gracias*« (S. 145) und übersetzt: »Laß uns (scil.: auch in Messen und Offizien) so singen und lobpreisen, wie das Volk singt« (S. 146). Er fragt: »welches Volk?« und antwortet sofort: »Wie die Wälen und nach ihrem Beispiel allmählich ganz England.« So sieht Lederer in diesem Text den »Wunsch« der »wälischen Barden und Minstrels«, »zur Einführung der *novae caerimoniae*« verwendet zu werden, »bei welchen die Kunst des Volkes (»»*ut demus*««) ihren Einzug in die Kirche hält« (S. 147). Ich glaube, es würde die ganze Groteskheit dieser wahrhaft ungeheuerlichen Interpretation abschwächen, wollte man über sie und Lederer's übrige Phantastereien, die damit zusammenhängen, (*odae iperliricae* = »Romantik der wälischen Bardenpoesie«, *psallere* = »Wiedereinzug des Psalters und der Bardenharfe in die Kirchen« u. s. f. S. 146) noch mehr Worte verlieren. Von einem »wäl'schen Bardenchor« u. dgl. ist in den Quellen nirgends, weder hier noch sonst, die Rede.

Auch in einem in der Handschrift benachbarten Text:

Armonias mellicas demus yperliricas tono cum jucundo.

(»Wir wollen mit frohem Ton hyperlyrische honigsüße Harmonien hören lassen«, *dare* in dieser Bedeutung ist bereits klassisch) übersetzt Lederer:

»Süße Volksliedharmonien hyperlyrisch zu durchglühn,
geht der Wohlklang allem vor.«

(S. 149, vgl. Sammelb. 2, 354).

Der letztgenannte Text entstammt dem Triplum einer fünfstimmigen Motette Mayshuet's, deren Motetus *Nunc surgunt in populo viri mercatores* ironisch geldgierige Pfuscher verspottet, die *non amore Domini puto, sed magnatum* singen, *cum vident in medio aliquem magnatum*, und die den Magnaten schmeicheln, um klingenden Lohn einzuheimsen. Der Motetus schließt (Sammelb. 2, 354):

Vos tales ypocritae, numquid aspexistis sanctum evangelium, quo perlegistis
vere dictum Domini loquentis de istis: »Amen vobis dicitur, mercedem recepistis«?

Der Sinn ist also: Kennt ihr Heuchler nicht Christi Wort (aus der Bergpredigt von den Heuchlern, die da beten an den Ecken auf den Gassen, auf daß sie von den Leuten gesehen werden): »Wahrlich, ich sage euch, ihr habt euren Lohn dahin«? (biblisch: sie haben ihren Lohn dahin; *amen dico vobis, receperunt mercedem suam*, Ev. Matth. 6, 5, vgl. ib. 6, 2 und 6, 16).

Lederer übersetzt wie folgt:

»Warum seid ihr Heuchlerseelen denn nicht fern geblieben unsrem Evangelium«?
... »Nur im »Amen« sollt ihr singen; Geld habt ihr erhalten« (S. 150)

und erläutert den vorletzten Vers S. 151 folgendermaßen:

»Unser Polemik-Dichter will sie wieder auf das »*Amen*« (»*Saeculorum amen*«) beschränken, das allein früher (neben dem »*Halleluja*«) die Grundlage polyphoner Tonsätze im Kirchengesang gewesen ist«.

Auch hier scheint mir jeder Kommentar überflüssig. Diese Proben mögen zeigen, wie die »wissenschaftlich geschlossene Beweisführung« des Verfassers (Vorrede S. 43) gestaltet ist und wohin den Verfasser seine »kulturpsychologische Methode« führt (ib. S. 6) in seiner Untersuchung, in die »außer den großen Fragen der Welt- und Kulturgeschichte, außer den größten Problemen der Psychologie und Ethik, auch eine ganze Reihe ethnologischer, anthropologischer, linguistischer, architektonischer, technischer, physikalischer, physiologischer, ja selbst juristischer und politischer Probleme mit herein« »spielen«, »Probleme, deren endgültige Lösung« usw. usw. (ib. S. 6).

An dieser Stelle mögen diese Streiflichter auf die »wissenschaftliche« Arbeitsweise des Verfassers in den ersten vier Kapiteln genügen. Es ist unnötig, zu erwähnen, daß Lederer dabei die Forschungen besonders des letzten Jahrzehnts über die Entwicklung der mehrstimmigen Musik bis 1400, die ein ganz anderes Bild dieser Entwicklung entworfen haben, entweder völlig ignoriert oder, wenn sie seinen Thesen einmal zu unbequem werden, mit allerhand Ausflüchten zur Seite schiebt (z. B. S. 117, 127, 269, 299). Seine Kenntnis in dieser Beziehung geht über das von Haberl (Vierteljahrsschrift 3, 214f.) geborgte Zitat des albernen Urteils Fétis' (*hist.* 5, 281) nicht wesentlich hinaus (vgl. S. 108, 148 und 252).

Dadurch, daß Lederer statt in musikalischen Dokumenten in, wie wir sahen, oft gründlich mißverstandenen literarischen Quellen seine Wegweiser sieht, ist er vollkommen blind auch gegenüber Dunstable's stilistischer Abhängigkeit von älteren festländischen, speziell französischen Meistern. Dunstable's vierstimmige Heiligegeistmotette z. B. (Trienter Codices, I, 203ff.) ist in der fast absoluten Isorhythmie je zweier Perioden innerhalb ihrer drei Teile stilistisch ein genaues Nachbild des Stils der französischen Motette des 14. Jahrhunderts, wie ihn in Frankreich u. a. die Fauvel-Motetten anbahnen, die Machault- und die Chantilly-Motetten ausgebildet zeigen (einige Proben bei Wolf, Mens.-Not. II und III, Nr. 5—7, 9, 10 und 13—16, darunter Nr. 16 auch liturgisch von ähnlichem Charakter wie Dunstable's Werk), und wie ihn die französische Kunst weit in der Welt verbreitete (vgl. z. B. die ähnlichen englischen Werke des 14. Jahrhunderts in Stainer, *Early Bodleian Music* I, fs. 10—16, deren Übertragung im 2. Band leider fast immer nach den Anfangstakten abbricht).

Dunstable disponiert genau nach französischem Muster: erste Tenordurchführung T. 1—90, darin T. 1—45 isorhythmisch mit T. 46—90, je 15 Takte im modus perfectus und tempus perfectum ($^9/_4$ oder $^9/_2$ Takt); 2. Tenordurchführung T. 91—180, darin T. 91—135 und T. 136—180 rhythmisch fast ganz genau gleich, je 15 Takte im modus perfectus und tempus imperfectum ($^6/_4$ oder $^6/_2$ Takt); 3. Tenordurchführung T. 181—210 mit den zwei isorhythmischen Perioden T. 181—195 = T. 196—210, je 15 Takte im tempus perfectum ($^3/_4$ oder $^3/_2$ Takt). Nur aus diesem formalen Zwang, der aus der älteren Motette stammt und vielfach noch bis weit in das 15. Jahrhundert hinein die Motettenkomponisten bindet, sind die Seltsamkeiten der

Textdeklamation in den einzelnen Stimmen zu verstehen, an denen Morley mit Recht Anstoß nahm. Wie Dufay's, weist auch Dunstable's Kunst eine Reihe derartiger alter, traditionell übernommener Züge auf. In der Mottete kommen sie besonders deutlich zur Geltung; aber auch in den weltlichen mehrstimmigen Liedern fehlen sie nicht.

Einem von den letzteren, der italienischen Ballade *O rosa bella*, und den auf ihr basierenden Messen und Quodlibets wendet Lederer in Kap. 5 allein seine Aufmerksamkeit zu. Es ist, rein als Detailstudie betrachtet, das beste Kapitel des Buches, freilich nicht erschöpfend und in den Einzelheiten nicht überall richtig, da Lederer die Entwicklungsgeschichte dieser Kompositionsgattung zu wenig kennt. Es ist gleichzeitig die erste größere Spezialarbeit, die aus dem reichen Inhalt der *Trienter Codices* schöpft und, nicht beschränkt auf die bisher daraus in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich (VII und XI, 1) publizierten Werke, auf ausgedehnten Forschungen in diesen Handschriften selbst beruht. So findet man in Kap. 5 und 6 eine Fülle bisher unbekannter Einzelheiten, auch Ergänzungen und Berichtigungen zur Ausgabe der ersten Auswahl.

In den Beilagen gibt Lederer von neuem alle mit Dunstable zusammenhängenden Fassungen von *O rosa bella* mit zum Teil verbesserten Lesarten (Beilage 1—7) und eine »Übersicht über die kompositionstechnische Struktur der drei Messen mit dem Cantus firmus *O rosa bella*« (Beilage 9); ferner als erstmalige Publikation die vierstimmige Chanson *L'homme armé* von Morton aus Rom Casan. 2856 (O. V. 208) (vgl. Ambros 3, 57). Beilage 9 erstreckt sich nur auf die Verwendung des Cantus firmus; aber auch dabei übersieht Lederer manches, so, daß in der vierstimmigen Messe im *Kyrie* der Tenor auch im zweiten *Kyrie* den Cantus firmus (T. 27—50) bringt, nicht frei ist, wie Lederer angibt; daß zum *Christe* im Tenor T. 8—26, nicht 1—26 ertönen; daß im *Gloria* T. 8—18 aus dem Tenor und Sopran der Vorlage im Duo des Soprans und Kontratenors gleichzeitig klingen; (daß im Duo des *Qui tollis* der Sopran T. 27—35 der Vorlage bringt, ist zwar S. 243, aber nicht in der Tabelle angemerkt). Auch erwähnt Lederer nicht, daß die Fassung Modena zum dritten *Agnus* nicht die Musik des ersten *Agnus* wiederholt, sondern eine neue Komposition, basierend auf T. 27—50 der Vorlage (im Tenor), enthält.

Es kann nicht meine Aufgabe sein, zu den zahlreichen neuen Einzelheiten in Lederer's Resultaten zur Geschichte der *O rosa bella*-Komposition hier Stellung zu nehmen. Wie ich oben die hier oft hineinspielende phantastische »stabile Harmonie« erwähnte, gerät auch sonst Lederer hier oft auf Abwege, auf denen die besonnene Forschung ihm nicht wird folgen können. Ich beschränke mich auf folgende Bemerkungen.

Richtig scheint mir die von Lederer festgestellte Altersfolge der Kompositionen zu sein, nach der Ciconia's Werk das älteste ist. (Es ist das einzige, das musikalisch noch den Bau der Trecento-Ballade richtig ausprägt mit der Folge: *Ripresa*, Strophe mit *Verto* und *Chiuso*, zweimalige Wiederholung der *Ripresa*, das also nicht, wie Lederer S. 223 ganz irrig schreibt, das Ganze zweimal durchgesungen wissen will mit dem *Chiuso* am Schluß. Alle anderen schaffen unbekümmert um die dichterische Form des Textes eine zweiteilige Komposition mit dem Hauptschluß am Ende, ohne *Verto* und *Chiuso* und ohne musikalisch gleichen Ausgang des *Ripresa*-Schlusses und des *Chiuso*.) Dann folgt die anonyme Fassung Trient Nr. 1075, nach

Lederer Dunstable's Entwurf zur definitiven Fassung, was ich freilich nicht wie Lederer »als erwiesen betrachten« kann (S. 209). Schließlich Dunstable's bekannte dreistimmige Komposition, deren melodischer Ausdruck und guter Satz immer aufs neue die Zeitgenossen anzog und anregte, nicht nur zum Singen der Originalfassung, sondern nach der Sitte der Zeit zu allerlei neuen Experimenten damit.

Detailuntersuchungen darüber, wie Lederer sie anstellt, sind für unsere Kenntnis von der Musik des 15. Jahrhunderts unbedingt erforderlich. Der eigentümliche Zug, der in der mittelalterlichen Epoche der Musikgeschichte (und nicht nur in ihr) vielerorts hervortritt, berühmte alte Werke dem fortschreitenden Zeitgeschmack immer wieder durch Modernisierungen anzupassen, sie durch Umarbeitungen oder Erweiterungen für neue Zwecke verwendbar zu machen oder auf ihrer Grundlage ganz neue Werke aufzubauen, ist an der Geschichte der *O rosa bella*-Komposition besonders instruktiv zu studieren. Zur ersten Art gehört die Fassung Dijon, Okeghem's neuer Sopran und Hert's Umarbeitung, die mit einer längeren Nachahmung zwischen Tenor und Sopran beginnt — (die Fassung Trient 1083, Perugia und München, bei der in München wiederum ein neuer Kontratenor den alten ersetzt, ist von Dunstable's Original nur entfernt angeregt) —, zur zweiten Bedingham's und eines Anonymus sechsstimmige Ausgestaltungen mit je drei neuen Stimmen, zur letzten endlich die Quodlibets und die Messen.

Basiert Lederer's Kap. 5 auf festerem Boden, so öffnet sich in Kap. 6 »Die Kompositionstechnik Dunstable's und seiner Zeit« wieder ein weites Feld phantastischer Kombinationen, zu denen namentlich die Theoretiker herangezogen werden, von Cotto an, dessen »theoretische Akkreditierung der pentatonischen Keltenskala« (S. 288) »ganz ungeahnte Perspektiven« »eröffnet« (S. 287), bis Hothby, in dessen Transpositionslehre Lederer ein »enharmonisch-chromatisches Tonsystem« sieht, entstanden »aus Addition von Diatonik und Pentatonik (S. 346 f.); — dabei sprechen beide, Cotto's *Musica* an der zitierten Stelle und Hothby's *Calliopea*, nur vom einstimmigen Gregorianischen Gesang.

Es verlohnt nicht, dem Verfasser hier im einzelnen zu folgen[1]). Ohne Kenntnis der älteren mittelalterlichen Musik, sowohl des Gregorianischen Gesanges, wie der älteren Mehrstimmigkeit, geschrieben, entbehrt auch dies Kapitel derjenigen Grundlage, ohne die ein tieferes Verständnis und die wissenschaftliche Erklärung der Musik des 15. Jahrhunderts nicht möglich ist. Die Musikgeschichte des 15. Jahrhunderts ist nicht durch eine plötzlich von England hereinbrechende, an ein bestimmtes historisches Faktum zu knüpfende »Reformation der Kunst« charakterisiert mit Dunstable als »Ahnherrn unserer Tonkunst« an der Spitze; sie weist vielmehr eine allmähliche stetige Entwicklung der Kunst des mehrstimmigen Satzes auf, deren solideste Grundlagen die französische Kunst der vorhergehenden Epochen gelegt hat, an deren weiterer Entfaltung neben den Italienern und Niederländern am Anfang des 15. Jahrhunderts auch die Engländer ihren Anteil haben. Mehr sagt auch Martin le Franc nicht, der einzige Schriftsteller, der Dunstable

[1]) Anmerkungsweise seien einige Überschriften aus diesem Kapitel angeführt: »Der Ursprung der '*nova ars*' im Volkslied«, »Die instrumentale Basis der *nova ars*«, »Die britische Harmonielehre«, »Britische Einflüsse im Lochamer« und »Münchener Liederbuch«, »Die britische Terzschrittkadenzformel«, »Modernes Dur« als »Lieblingstonalität der britischen Tonsetzer«, »Die Entthronung der Kirchentöne« u. a. m.

zu dessen Lebzeiten nennt. Daß dann in jener schnelllebigen Zeit der Frührenaissance ein so schreibseliger Autor der späteren Generation, wie Tinctoris, der ebenso wie seine Zeitgenossen von der Musik des 14. Jahrhunderts keine Kunde mehr hatte, den bescheidenen Anteil der Engländer sagenhaft in ein »*ut ita dicam, novae artis fons et origo apud Anglicos . . . fuisse perhibetur*« übertrieb, kann niemanden überraschen, um so mehr aber die unkritische Art, mit der Lederer's Buch sich von neuem auf eine derartige vage Aussage zu stützen sucht, trotz der Wiederaufdeckung der älteren nichtenglischen Entwicklung der mehrstimmigen Musik durch die moderne Wissenschaft.

Straßburg i. E. **Friedrich Ludwig.**

Forkel's "God save the King".

The name of Johann Nicolaus Forkel (1749—1818) is still remembered as that of the earliest biographer of Bach. That he was also a composer has mostly escaped notice. Even the first edition of Grove's Dictionary of Music, which gave a comprehensive account of his numerous musical-historical and critical works and anthologies, made no mention of his compositions. Yet I have an old volume containing the original edition (with list of subscribers) of six amiably ineffective Clavier Sonatas, and a still more amiable and ineffective set of 24 "*Veränderungen fürs Clavichord oder Fortepiano auf das englische Volkslied*: — God Save the King". They are dated 1791. To anyone who knows Bach's "Goldberg Variations", these variations of Forkel are a source of pure and innocent joy. To prepare himself for writing the first biography of Bach (1802), Forkel must needs write a few more Goldberg Variations, "*auf das englische Volkslied*". He does not attempt Canons, for he is no contrapuntist; nor does he write for two key-boards, as his instrument did not possess them; but he faithfully reproduces the outward semblance of the other salient points in Bach's work, regardless of the fact that "*das englische Volkslied*" is far too short for variations in such strongly individualized forms.

Bach makes his 10th variation a complete four-part Fughetta, so Forkel does likewise with his 14th. At least it sounds vaguely like something in a *fugato* style and in an indeterminate number of parts (generally two, where extra notes are not put in to fill up the harmony), and in order to strengthen the reader's faith Forkel writes "*Fugetta*" (so spelled) above it.

Thus the matter proceeds. To show the exactness of the imitation would require very much more space for musical illustration than is here available; so I must content myself with showing the parallel between Bach's 16th and Forkel's 18th variation.

The 16th Goldberg variation is one of the most audacious experiments Bach ever made, and the audacity is, as usual, forgotten in the perfect maturity of the result. All the other variations are in forms which may be found elsewhere in suites, preludes and other instrumental works. Thus the duets may be matched (on a larger scale) in the *Wohltemperirtes Clavier* by such preludes as the G major and B flat major of the second book, very slightly disguised by an occasional harmonic filling out. The trios of the canonic type, where the upper parts are treated as twins over an indepen-

dent bass, may be found (without the restrictions of canon) in the Emajor prelude of the second book, the Saraband of the Gmajor Partita, all the slow movements of the organ-sonatas, or, to quote the great canonic example, the Andante of the Amajor Violin Sonata. The 4-part variations (except the Fughetta) are of precisely the same texture as the Aminor Fantasia, the Cmajor and Fmajor preludes in the second book of the Wohltemperirtes Clavier, and the Adagios near the beginning of the Cminor and F sharp minor toccatas. The seventh variation is on the same lines as the Gigues of the Cminor French Suite and the French Overture. And lastly the trios of the form in a which a florid melody stands out from the background of a two-part bass, are exactly like the famous Andante of the Italian Concerto, and Gminor prelude (and also, to some extent, the Emajor) in the first book of the *Wohltemperirtes Clavier*. But here in his 16th Goldberg variation, Bach gives us a bolder reproduction of large art-forms than we should have thought conceivable within the limits of his theme. He actually works out its two halves as separate movements in contrasted tempi, the whole forming a classical "French Overture". Thus the variation (and it is a new main chapter in the great work) is ushered in with all the pomp and circumstance with which Handel would open an oratorio or opera. The first half of the variation is the stately introductory movement. It has all the usual features of the style — dotted notes, short runs, and a full and emphatic manner: —



The second half of the variation is the quick movement in a fugued style: —



Now the following is Forkel's 18th variation on "God save the King". It would have remained an unfathomable (but ridiculous and isolated) mystery for all time, if its inspiring source had by any chance been lost: —





London. **Donald Francis Tovey.**

Pierre Corneille et l'Opéra français.

(A l'occasion du 300e anniversaire de la naisance de Pierre Corneille (6 juin 1606).

La France a célébré, le 6 juin, le centenaire de Pierre Corneille, né à Rouen, le 6 juin 1606.

De l'œuvre considérable du poète que deux siècles déjà ont regardé comme le père du Théâtre français, un bien petit nombre de pièces sont restées au répertoire: *le Menteur*, *le Cid*, *Horace*, *Cinna*, *Polyeucte;* qui suffisent à immortaliser leur auteur. Mais la gloire de Corneille comme dramaturge n'eût pas été complète si, comme Racine, comme Shakespeare et Gœthe, ses immortelles créations n'eussent pas inspiré quelques compositeurs.

Normand authentique, et fils de famille de robe, Corneille ne fut jamais grand dilettante: ni ses goûts, ni sa nature, ni son éducation ne le poussèrent à cultiver la musique, même en amateur (en quoi lui ressemblent tant de littérateurs français, d'alors et d'aujourd'hui!). Néanmoins, dans sa longue et laborieuse carrière, il eut plusieurs fois l'occasion d'écrire des poésies ou d'esquisser des livrets pour la musique. Ce furent d'abord quelques vers insérés dans le *Ballet du Chasteau de Bicestre*, représenté, au mois de mars 1632, dans cette localité voisine de Paris (Corneille avait alors vingt-cinq ans); le sieur Justice, en s'accompagnant du luth, et M. L. C. D. F. (le comte de Fiesque), «représentant un diable au même ballet» y chantaient des vers du jeune auteur de *Mélite* et de *Clitandre*.

D'autres petites pièces, signées du même nom, purent être aussi mises en musique par des contemporains de Louis XIII, entre autres, par d'Assoucy, dont Corneille recommandait ainsi aux lecteurs et amateurs, un volume *d'Airs à quatre parties* (Ballard éditeur, vers 1640):

Cet auteur a quelque génie,
Ses airs me semblent assez doux.
Divins enfans de l'harmonie,
Ne vous mettez pas en courroux,
Apollon aussi bien que vous
Ne les peut ouïr sans envie.

Ce sixain, écrit peut-être par simple amitié pour d'Assoucy, ne suffit pas, certes, pour classer Corneille parmi les dilettantes qui appréciaient en connaisseurs les «airs» de son ami ou les délicates pièces de luth des compositeurs du temps.

Cependant, une dizaine d'années plus tard, c'était au même d'Assoucy que Corneille s'adressait pour écrire la musique d'*Andromède*, tragédie représentée avec des machines, sur le théâtre royal du Petit-Bourbon, vers la fin de janvier 1650. Le ballet d'*Orphée* venait d'être représenté, au carnaval de 1647, lorsque Corneille projeta, pour l'année suivante, son *Andromède*, à laquelle l'ingénieux Torelli devait adapter les machines qui avaient fait la grande vogue *d'Orphée* à la cour. Des retards sans doute se produisirent, imputables à l'un ou à l'autre des collaborateurs, et la pièce ne vit le jour que deux ans plus tard (le «permis d'imprimer» du libretto est du 12 octobre 1648). La musique de cette tragédie-féerie, ancêtre de l'Opéra français, est perdue.

Le succès d'*Andromède* fut tel, à cause des machines, que des planches furent gravées, qui conservent le souvenir des premières représentations. En 1682, lorsque fut joué l'opéra de *Persée*, de Lulli et Quinault (17 avril), les Comédiens du Roy reprirent l'Andromède du vieux Corneille, le 19 juillet. Marc-Antoine Charpentier écrivit alors une partition nouvelle, que M. Jules Ecorcheville a retrouvée récemment. Quarante-cinq représentations se succédèrent jusqu'au 4 avril 1683; les décorations de Dufort contribuèrent, comme jadis celles de Torelli, à faire atteindre ce chiffre de représentations, fort respectable pour l'époque.

En 1660, le marquis de Sourdéac, ce gentilhomme mécanicien qu'on trouve mêlé aux procès de Lulli, lors de la création de l'Opéra, Sourdéac voulut fêter le mariage du roi et la paix nouvellement rétablie, dans son château de Neufbourg, en Normandie. Vers le mois de novembre, il fit venir à Neufbourg la troupe de Comédiens du Marais et donna *la Toison d'Or*, dont Corneille, comme pour *Andromède*, avait écrit le poème. La *Toison d'Or*, dont nous ignorons le compositeur, fut bientôt jouée à Paris, en février 1661; elle fut reprise, en 1664 d'abord, puis en juillet 1683. Les machines de Sourdéac firent surtout le succès de la pièce de Corneille.

Dix ans encore s'écoulent: en 1670, la réunion de Molière, Corneille et Quinault produisit une tragi-comédie-ballet en cinq actes et en vers libres, précédée d'un prologue, *Psyché*, qui fut représentée sur le théâtre du Palais des Tuilleries, le 17 janvier 1671, et sur celui du Palais-Royal, le 24 juillet. La musique était de Lulli, qui ne se servit que des vers de son collaborateur habituel, Quinault.

Là se borne la collaboration musicale de Corneille. Mais, si le grand dramaturge français ne se souciait guère de versifier, comme son frère Thomas, des livrets pour l'Opéra naissant, ses œuvres devaient invinciblement attirer par ses côtés héroïques et sa grandiloquence, les faiseurs de poèmes lyriques.

Ce furent d'abord une nouvelle *Psyché*, tragédie lyrique cette fois, versifiée par Thomas Corneille (Corneille de l'Isle) et mise en musique par Lulli (19 avril 1678; troisième reprise le 22 juin 1713; dernière reprise le 15 novembre 1746); et en avril 1682, le *Persée* de Quinault et Lulli qui provoqua la reprise d'*Andromède*; puis, en décembre 1693, une *Médée* de Thomas Corneille, musique de Marc-Antoine Charpentier, qui ne fut jamais reprise. Une autre *Médée* de l'abbé Pellegrin, musique de Salomon, parut à l'Académie royale de Musique le lundi 24 avril 1713: reprise pour la cinquième fois le 22 février 1749, elle eut par deux fois, durant sa longue carrière, les honneurs de la parodie au Théâtre-Italien. Il y eut en outre à l'Opéra, deux ballets de *Médée et Jason*, l'un en trois actes, de Noverre, Gardel et Vestris, arrangé sur des airs de danse du temps (26 janvier 1776); l'autre, qualifiée de «*ballet-tragédie-pantomime*», en trois actes, de Noverre seul, musique de Rodolphe, représentée à Stuttgart en 1762, et à Paris, le 30 janvier 1780. Enfin, une tragédie lyrique ayant le même titre, parut le 10 août 1813 et n'eut que neuf représentations; l'auteur se nommait Milcent et le compositeur Fontenelle. Une œuvre de toute autre envergure, la *Médée* de Cherubini (paroles de Hoffmann), fut chantée au théâtre Feydeau, le 13 mars 1797, et resta longtemps au répertoire, en France et à l'étranger.

Les Horaces parurent sous différentes formes à l'Opéra: d'abord comme «*ballet-tragédie*», en cinq actes, de Noverre, musique de Starzer (21 janvier 1777). Corneille et l'histoire romaine en ballet! Un chorégraphe seul pouvait avoir cette audace! Le «Qu'il mourût!», les «imprécations» de Camille, tout y était. Malgré la présence de la reine à la première et les applaudissements donnés aux interprètes, *les Horaces* en ballet n'eurent que sept représentations. Ceux de Salieri, le gluckiste auteur des *Danaïdes*, avaient déjà été joués à Vienne en 1780, lorsque, le 7 décembre 1780, ils parurent comme «*tragédie lyrique en trois actes, mêlés d'intermèdes*», sur la scène de l'Académie royale de musique; la Cour avait failli en avoir la primeur, cinq jours auparavant, à Versailles; mais la partition inspirée à Salieri par le livret de Guillard, fut trouvée si médiocre, que la Cour se passa d'entendre *les Horaces*. La Ville se contenta de trois représentations. Malgré une interprétation remarquable, dit M. Ad. Jullien, l'opéra fut mal accueilli. La musique n'eut aucun succès et le poëme excita, à diverses reprises, de vives réclamations de la part du parterre; bref, la toile tomba au milieu de marques non équivoques d'une désapprobation générale. Puis, pour accentuer encore son mécontentement, le public, qui, d'habitude écoutait d'une oreille distraite un ouvrage aussi rebattu que *le Devin du village*, en accueillit ce soir-là, l'ouverture avec des transports d'enthousiasme affectés [1]).

«Nous avions déjà eu les Horaces en ballet, écrivait le sévère La Harpe et le fameux *Qu'il mourût*! rendu par un grand coup de pied qui avait bien aussi quelque prétention à être sublime. Ce ballet fut sifflé et il n'en reste que la chanson plaisante de M. Piis sur la ballet des *Cu-riaces*. L'opéra n'a pas été plus heureux, malgré la protection marquée que les Gluckistes accordaient à l'élève de Gluck, Salieri, auteur de la monstrueuse musique des *Danaïdes*» [2]).

---

1) Adolphe Jullien, *La Cour et l'Opéra sous Louis XVI*, p. 208–209.
2) Id., ibid., p. 209–210.

Grimm trouva la partition de Salieri fort au-dessous de la musique des *Danaïdes*, et le rédacteur du *Journal général de France*, «le prenant sur le mode lyrique», s'écriait:

«Eh quoi, barbares! ce n'est pas assez que, possédés de la rage de mettre tout en opéra, vous ayez déshonoré Racine, dont les vers doux, harmonieux, forment à l'oreille la musique la plus mélodieuse quand on sait les lire, encore mieux quand on sait les déclamer! vous avez encore l'audace de soumettre à vos caprices dépravés Corneille, le grand Corneille! Ombre auguste et vénérable, ô toi le plus grand génie, avec Bossuet, dont notre nation s'honore! de quelle indignation ne dois-tu pas être saisi, en voyant les plans de tes sublimes tragédies rétrécis et bouleversés, tes personnages si fiers, si imposants, avilis et dégradés, tes vers si pompeux, si énergiques, souillés par de misérables fredons? ... Que nous importe donc de savoir comment le poète et le musicien s'y sont pris pour gâter cette pièce? ... Ne cherchons pas même à l'apprendre; lisons plutôt Corneille, et pénétrons-nous de ses beautés.» [1]

Une seconde fois, *les Horaces* de Guillard reparurent sur la scène de l'Opéra, le 18 vendémiaire an IX (octobre 1800). Le librettiste ne fut pas plus heureux avec son nouveau collaborateur, Porta, qu'avec Salieri: neuf représentations suffirent à satisfaire la curiosité des citoyens de l'an IX. La première des *Horaces* de Porta est liée à un événement historique. La police avait appris que douze conspirateurs devaient assassiner le premier Consul à l'Opéra, pendant le spectacle. Deux des conjurés, dont l'un se nommait Caracchi, furent arrêtés dans la nuit. Le public ne s'aperçut de rien. Un an plus tard, le 24 décembre 1801, en se rendant à la première audition de *la Création* de Haydn, Bonaparte échappait une fois de plus aux coups d'une machine infernale, placée rue Saint-Nicaise.

Cinna ou la Clémence d'Auguste, qui eût fourni un livret tels qu'on les aimait au temps du Consulat et de l'Empire, ne semble pas avoir inspiré de compositeurs français, même à cette époque.

Mais *Polyeucte* a servi de thème à deux compositeurs illustres, Donizetti et Gounod. Adolphe Nourrit ayant quitté la France, en 1838, se proposait de débuter à Naples dans un ouvrage dont il fournit lui-même le scénario à Donizetti.

«Un sujet, écrit son biographe Quicherat» l'avait séduit depuis longtemps, celui de *Polyeucte*. Ce sujet satisfaisait les dispositions prédominantes de son esprit, et l'on ne pouvait douter qu'il fût admirable dans un pareil rôle. «Ce qui me rassure par-dessus tout, c'est le sujet de cet opéra, qui me plaît, que j'ai choisi, et auquel j'ai foi. L'effet de mon rôle reposera sur l'exaltation du sentiment religieux, combattu un instant par la passion humaine mais finissant par triompher. Toutes les fois que j'ai eu cette corde à faire vibrer, j'ai su trouver des accents sympathiques, et plus que jamais aujourd'hui, je crois à l'effet de la musique religieuse [2].

«Mais le concours du musicien était nécessaire. Donizetti était-il capable de réaliser l'idéal d'une prédilection de martyr? Nourrit n'en était pas bien sûr; mais il se flattait de peser sur le compositeur, et d'imposer le sérieux à cette muse un peu négligente. D'ailleurs Donizetti avait montré dans *Anna Bolena*, dans Lucia que son talent pouvait s'élever. Toutefois, en supposant que le musicien trouvât de belles inspirations dans le personnage de Polyeute, tout n'était pas encore dit: il fallait que l'action soutînt l'intérêt pendant cinq actes. Je crains que, séduit par ses idées, Nourrit n'en fût venu à croire trop aisément qu'il pouvait faire à lui seul le succès d'une pièce; un grand rôle ne suffit pas dans un opéra. Déjà *Stradella* l'avait trompé.

1) Id., ibid., p. 211—212.

2) Lettre du 1er mai 1838.

«Quoiqu'il en soit, le sujet de *Polyeucte*, arrangé par Nourrit, avait été versifié par l'habile librettiste Romani, et Donizetti était à l'œuvre. . . . Le *Poliuto* devait être joué à la fin de septembre ou au commencement d'octobre. La partition était terminée; elle était attendue avec une curieuse impatience; mais elle ne put arriver à la représentation.

«Il faut dire qu'à son arrivée à Naples, Nourrit était suspect au gouvernement. Des notes de police l'avait dépeint comme un carbonare, un révolutionnaire, qu'il fallait surveiller. Ses chants patriotiques en 1830, le grade qu'il avait eu dans la garde nationale, tout mettait en défiance contre lui. On était principalement en éveil contre les pièces dangereuses qu'il avait voulu importer: on connaissait *la Muette*, *Guillaume Tell*, *les Huguenots*. L'opéra nouveau fut donc examiné par la censure (nommée révision) avec une attention particulière, et en définitive il fut interdit. Toutes les démarches auprès de l'administration ayant été inutiles, Nourrit demanda une audience au roi, et tenta de lui persuader que le sujet traité par Corneille était, dans l'intention du poète comme dans la réalité, le triomphe de la foi. «Polyeucte est un saint, réplique le roi: laissons les saints dans le calendrier, et ne les mettons pas sur le théâtre»...

«Cette interdiction d'une pièce qui était son rêve chéri fut pour Nourrit un coup de foudre. Il avait mis dans Poliuto toutes ses espérances. . . .»[1]).

Peu après, il mourut, dans les circonstances tragiques que l'on sait.

Le *Polinto* de Donizetti, traduit en français par Scribe, fut représenté sous le titre *les Martyrs*, opéra en quatre actes, le 10 avril 1840, à l'Opéra de Paris; il n'y eut que vingt représentations, mais fut souvent joué en province. Duprez et Mme Dorus-Gras remplissaient les rôles principaux. *I Martiri* furent joués le 14 avril 1859, au Théâtre-Italien, et le 20 avril 1852, au Royal Italian Opera de Londres.

Le sujet de *Polyeucte*, fut repris par Gounod, qui en écrivit la partition avec amour durant son séjour en Angleterre, après 1870, et dut la recommencer en entier, de mémoire, lorsqu'il fut de retour à Paris. Représenté à l'Opéra le 7 octobre 1878, *Polyeucte* fut pour le maître l'occasion d'une rentrée triomphale, mais l'ouvrage, malgré de belles pages, tomba pour ne plus se relever. «Périsse mon œuvre, périsse même mon *Faust*, disait Gounod dans les derniers temps de sa vie, mais que *Polyeucte* soit repris et vive!» La postérité sera vraisemblablement d'un avis différent, et il est fort probable que Faust aura le pas sur *Polyeucte*, tant que vivra le nom de son auteur dans la mémoire des hommes.

Intervertissant avec intention l'ordre chronologique, nous arrivons enfin à l'œuvre glorieuse qui fait considérer Pierre Corneille comme le père de notre théâtre français, à ce *Cid* presque romantique, dont l'éternelle jeunesse devait se prolonger jusque sur la scène lyrique et y laisser de vigoureux rejetons.

Voici d'abord *Chimène ou le Cid*, de Sacchini, déjà joué à Rome en 1762 et à Londres en 1773, sous le titre *Il gran Cid*. Disposé par l'arrangeur de Corneille, Guillard, en tragédie lyrique, en trois actes, *le Cid* parut en concurrence avec la *Didon* de Piccini, le 18 novembre 1784, à Fontainebleau, devant la Cour. «L'opéra de Sacchini, dit M. Jullien, subit le contre-coup des exagérations que ses admirateurs avaient répandues à l'avance: on rendit bien justice au grand talent du compositeur, à ses inspirations élevées et parfois dignes de Corneille, mais on réserva toutes les couronnes pour *Didon*. (1) La première à Paris eut lieu le 9 février suivant: la Saint-Huberty, Laïs, Lainé, Chéron jouaient les rôles de Chimène, du

1) L. Quicherat, *Adolphe Nourrit*, I, p. 387—390.

roi, de Rodrigue et de Don Diègue. Le public reçut avec applaudissement le second ouvrage du compositeur italien, quoique avec moins de faveur que Renaud. Cinquante représentations s'échelonnèrent de 1784 à 1790; il y en eut ensuite trois, en 1793, et quatre, du 5 avril au 15 mai 1808: cinquante-sept en tout. L'air de Chimène: «Je vois dans mon amant l'assassin de mon père», et certains airs de ballet méritent, entre autres, de ne pas rester dans l'oubli.

Est-il besoin de citer enfin l'ouvrage de notre illustre compositeur Massenet, *le Cid*, dont la première représentation à l'Opéra eut lieu le 30 novembre 1883?

Sans doute l'œuvre dramatique de Corneille a-t-il inspiré d'autres compositeurs oubliés de notre temps, même des lexicographes, mais ne resterait-il pas quelques pages des œuvres que nous venons d'énumérer, qu'elles suffisent à assigner au grand poète français une place à côté de Shakespeare et de Goethe, de Racine et de Molière, parmi ceux dont les Muses immortelles sont tant de fois venues à l'aide de leurs sœurs lyriques.

Paris. **J.-G. Prod'homme.**

Das 42. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musik-Vereins.

Jetzt, nachdem man dem unmittelbaren Eindruck des Gebotenen etwas entrückt ist und in möglichst objektiver Klärung das in Essen Gehörte nochmals vor dem kritischen Geiste und geistigen Ohre Revue passieren lassen konnte, um sich zu überlegen, ob der von dem A.D.M.V. eingeschlagene Weg der richtige ist, dürfte man wohl geneigt sein, zu einem energischen Fortschreiten auf dem selbstgewählten Pfade zu ermuntern.

Um von vornherein das Ergebnis des Musikfestes in musikgeschichtlicher Hinsicht zu prüfen, sei festgestellt, daß zum ersten Male seit dem Bestehen des Vereins beinahe sämtliche vorgeführten Tonschöpfungen — 14 von 20 — Uraufführungen waren. Selbst Gustav Mahler hatte in würdiger Erkenntnis dieses Umstandes sich in den Dienst der guten Sache gestellt und die Uraufführung seiner Sinfonie unter persönlichen Opfern bis zu dieser Gelegenheit verschoben.

Auf die zweite Frage: ob das Summum der Aufführungen so wertvoll Neues gezeitigt hat, daß die Inkraftsetzung eines solch gewaltigen Apparates, wie ihn die Abhaltung eines großen Musikfestes erfordert, gerechtfertigt erscheint, ist unbedingt im günstigen Sinne zu antworten. Wenn auch keine der aufgeführten Tonschöpfungen in höchster Potenz alles das aufzuweisen hatte, was einem Kunstwerk den Stempel der uneingeschränkten Vollendung aufdrückt, so kam doch einiges sehr wertvolles zum Vortrag, welches günstiges für die musikalische Zukunft Deutschlands prognostizieren läßt. Vor allem möchte ich konstatieren, daß in durchlaufender Folge die Komponisten der aufgeführten Werke sich bemüht haben, der lang verpönten »Melodie« wieder zu ihrem alten Rechte zu verhelfen. Allerdings würde Schopenhauer, welcher in der Melodie ein »im ununterbrochenen, bedeutungsvollen Zusammenhange eines Gedankens, vom Anfang bis zum Ende fort-

schreitendes Ganze, als höchste Stufe der Objektivation des Willens« erblickte, nicht recht zufrieden gewesen sein, da es den Tonsetzern gerade am Festhalten eines Gedankens recht häufig gebrach. Im Tonschwelgen wurde entschieden des Guten zuviel getan. Ein Umstand fällt des weiteren gegenwärtig günstig auf. War es bisher nur das Vorrecht der Jung-Franzosen, schon in ihren aufgeführten Erstlingswerken sich vollkommen Meister der Mache zu zeigen, so sind auch heute die jungen, deutschen Tonsetzer vollkommen Meister in der Behandlung der Materie und wissen sich in kluger Weise der modernen Mittel zu bedienen. Das wilde Draufgehen der letzten Jahre hat nun einer Abklärung im ästhetischen Sinne Platz gemacht. Die jüngeren — Bischoff, Siegel, Mors — scheinen im bewußten Streben maßvoll der R. Strauß'schen Richtung zu folgen. Ob dieses der Weg sein wird, welcher zu einem wahren Aufschwung der deutschen Tonkunst leitet, muß die Zukunft lehren. Bischoff, als der begabteste der jüngeren, brachte eine klang- und ideenreiche Sinfonie zur Aufführung, welche sicherlich Repertoirstück leistungsfähiger Orchester werden wird. Siegel drängt und stürmt und weiß in seiner »Heroischen Tondichtung« Interessantes zu künden. Mors wurde seiner Textunterlage nicht gerecht und zeigte sich als gefährlicher Tonschwelger. Dr. Neitzel bescherte uns ein melodienreiches, dankbar für die Solo-Violine geschriebenes, mit neuen Instrumentationseffekten ausgestattetes, »Das Leben ein Traum« betiteltes Musikstück. Ferd. Delius' »*Sea drift*« ist ein gehaltreiches, groß und reich empfundenes Chorwerk. Meister Humperdinck unterwies die Jünger, wie man gut Erfundenes in schöne Formen kleidet. Die Kammermusik als solche zeitigte neben vielem Interessanten, einem Klaviertrio von H. Pfitzner, einem Streichquartett von H. Zoellner, Klavierquintetten von P. Juon und B. Walter nur ein stilreines, echtes Kammermusikwerk: das Streichquartett von Hugo Kaun. Eine melodienreiche, einfache, natürlich-klangschöne Tonschöpfung, welche dem anwesenden Komponisten die Hauptehren des Abends brachte und sicherlich ihren Weg machen wird. Eine hervorragende Neuheit von hohem ästhetischen Werte, in welche sich die Vortragenden, Frl. Eva Lessmann, das Essener Streichquartett mit Herrn Marteau an der Bratsche vollkommen hineingelebt hatten, waren die 8 Lieder Henri Marteau's. Eine in schönem Ebenmaße gehaltene Kontrapunktik trägt die sich gegen das Streichquartett wunderbar plastisch abhebende Sopranstimme. Diese Komposition legt Zeugnis ab von dem seelisch reichen Empfinden seines hochbegabten Schöpfers und verdient weiteste Verbreitung. Joh. Wagenaar, der Komponist der Ouvertüre »*Cyrano de Bergerac*«, durchdringt in liebevoller Vertiefung die gebotene Unterlage und stattet sein Werk mit reichen Mitteln verständnisvoll aus. Das Werk darf als eine wertvolle Tonschöpfung bezeichnet werden. Und nun zum Hauptwerk des Festes: der sechsten Sinfonie von Gustav Mahler. Schon der Umstand, daß es bei diesem Meister nicht mit einigen kurzen Worten getan ist, bekräftet die Annahme, daß man es hier mit etwas Außergewöhnlichem zu tun hat. In der Tat! Außergewöhnlich sind selbst die angewendeten Mittel: 17 Holzblasinstrumente, 16 Messingblasinstrumente, 9 Schlaginstrumente, einige Harfen, Celesta — laut Angabe mindestens 2 — und ein natürlich sehr stark besetztes Streichquintett. Als charakteristische Merkmale der Mahler'schen Muse möchte ich feststellen: die merkwürdige Themenbildung, seine ausgeprägte Neigung, in der Anwendung dissonierender Klänge gipfelnd, eine weiteste Perspektive öffnende Instrumentationskunde, ein wenig wertvoller, melodischer Kern, um-

hüllt von reiches Interesse bietenden Äußerlichkeiten. Mahler ist unbedingt *un esprit fin*. Schade, daß ihm nicht ein Jungborn der Melodie fließen will. Wäre ihm die Gabe zu eigen, melodisch origineller erfinden zu können, er wäre, durch sein reiches Können unterstützt, einer der ersten aller Zeiten. Auf mich macht Mahler's Kunst den Eindruck, als befinde sich ihr Schöpfer stets auf der Suche nach etwas noch nie dagewesenem. Jede seiner Sinfonien bringt denn auch stets etwas Neues; doch bin ich nicht imstande, eine markierte, sich in aufsteigender Ordnung bewegende Linie in Mahler's Schaffen feststellen zu können. Aussichtsreiche Lichtblicke werden uns oft gegönnt; ich habe manchen Augenblick wahrer Ergriffenheit dem Meister zu verdanken; ganz befriedigt hat mich jedoch noch keine seiner Sinfonien. Wird der große Könner imstande sein, die Hoffnung, welche ernststrebende Künstler auf ihn setzen, je zu erfüllen? —

Die beim Musikfest mitwirkenden Faktoren waren folgende: das Essener und das Utrechter städtische Orchester unter Prof. N. Witte's Leitung, der Essener gemischte Chor und Essener Frauenchor — G. Obsner —, das Essener und das Münchener Streichquartett, Dr. Neitzel, Prof. Schneider-Lindner (Klavier), A. Kosman — (Violine) —, Marteau (Viola), die Damen Drill-Orridge, Eva Lessmann (Gesang), die Herren J. Loritz, R. Batz (Gesang).

Zum Abschluß des Festes fanden im Cölner Stadttheater die Aufführungen von Jaques-Dalcroze's: »Onkel Dazumal« und d'Albert's »*Flauto solo*« statt.

Göteborg. **Heinrich Hammer.**

Whistler and modern Music.

In writing and speaking of music it has become necessary, owing to the limitations of modern languages, to constantly use expressions which in their strict sense can only refer to the other arts; and similarly words descriptive purely and simply of music have been used in relation to poetry, sculpture, and painting. This may have suggested to some the possibility of combining the arts, or at any rate of working in such a way as to bring out forcibly the nature of their affinity. To most these suggestions would not, at any rate at first, occur consciously; innovations in an art come almost invariably as an inspiration of which the innovator is all but unaware. But the use of interchangeable terms has certainly arisen from the attempts which have from early ages been made to express in music something more than mere emotions. These attempts have become so frequent in recent years as to form a definite tendency, to create a new school of modern art which we call Programme Music. The result is that since Beethoven, the real leaders, although they may not always have been acknowledged as such, have been Berlioz, Liszt, Wagner, Strauss, and others of a similar artistic temperament.

It is remarkable that while all this has been going on in the world of music we should have had a man like Whistler whose chief object in painting should be reversely, not to present to us what he has seen with his physical eyes, but to create "tone harmonies". Whistler a musician who merely for the purpose of producing pleasurable sensations is nowadays regarded as a reactionist, the foremost pioneer of one of the new schools of artists, is one to whom more than to any other is due the elimination of subject and the increase of merely descriptive and mood productions. Even where he actually drew portraits, Whistler insisted that this was simply a means to an end. The famous portrait of his mother he called "An arrangement in grey and black", averring that the fact of the close relationship between the artist and his model did not in the least concern the public. It might very easily be said that in this he

was simply going back to the system which caused such artists as van Dyck and Rembrandt to leave the many unnamed portraits which they did. This is not however the case, for they distinctly called the pictures "portrait of a lady" or a gentleman or some similar title, while Whistler called his picture "An arrangement", the figure being merely one of the incidents of the arrangement. The different gradations from a light gray to an intense black are what he intends to show. It is a curious though but slight coincidence with the artist's theories — perhaps little more than a coincidence of verbal expression — that Mrs. Arthur Bell, in the monograph on Whistler which she wrote a few years ago for Bell's "Miniature Painters", should say that this picture "haunts the memory like the refrain of some favourite song". D. S. MacColl too, in a very able and lucid criticism comparing Whistler with the French painters Manet and Corot, thinks that particularly with the latter a likeness exists "in his sense of key and choice of key"; and also "in that he sees by tone rather than by form". Much of this kind of criticism is a mere borrowing of terms in a language which is all too deficient in words expressive of the attributes and ancillaries of art. It does however tend to show the constantly increasing reliance of one art upon another. These are signs on the surface of the intimate union in the deep waters of elemental art. And it is largely by such signs that we can make our observations. Few of us can speak from personal experience in more than one or two of the arts, and those who have explored the depths of more than one are to be numbered singly in a generation.

This paper will not attempt a definition of the relationship existing between those two intangible matters which artists and musicians respectively call "tone" and "tone-colour". Possibly that can be left to the philanthropic scientists who are making earnest and praiseworthy attemps to give music such a shape that the deaf may enjoy it, and bring colour effects within the appreciation of the blind. The tonisation of colour, and the colouration of tone, are subjects of a very involved nature. But it seems that there must be, ere long, some definite result to this, a reaching out of the two arts of painting and music towards one another; and that it is bound to end at any rate in the strengthening or else weakening of both.

One thing seems certain. Music and the plastic arts will never actually merge, however closely they may become united. Nor, unless there be tonal possibilities or possibilities of colouring of which we cannot yet dream, will they become as closely united as are poetry and music or the dance and music. A writer however recently discussed the effects of a possible fourth dimensional. And we might similarly imagine a perfect combination of any two of the arts if we could prognosticate what new effects may yet be obtained from them. We may be on the eve of the greatest revolution of all time so far as the arts are concerned. We are certainly arriving at a stage where we must discover something of the nature of which we are now unaware or return to the old ways. As to the latter it is improbable that we shall ever do this. What will be the new discovery?

Sheffield. **Herbert Antcliffe.**

Musikberichte.

Berlin. Oper. Das Königl. Opernhaus hat am 14. Juni die Saison bereits beschlossen, ohne in den letzten Wochen außer einer prunkvollen Neueinstudierung oder vielmehr Inszenierung von Lortzing's »Waffenschmied«, einem Wagnerzyklus (10 Abende) und einigen Gastspielen etwas Absonderliches zu bieten. Tschaikowski's »Pique Dame« und Smetana's »Dalibor« sind auf die nächste Saison verschoben worden. In der verflossenen sind Wagner (75), Mozart (26) und Auber (22) unter 28 Opernkomponisten am häufigsten zu Worte gekommen; am meisten (15 mal) aufgeführt wurde der neueinstudierte »Schwarze Domino« von Auber; ihm folgen Thomas' »Mignon« und Wagner's »Tannhäuser« mit 13, Bizet's »Carmen« und

Leoncavallo's »Bajazzi« mit 12 Aufführungen. Wagner's »Ring« ist im ganzen 6mal gegeben worden. Für Vervollständigung des Repertoirs ist in der verflossenen Saison nicht allzuviel geschehen.

Das Theater des Westens vermittelte uns die Bekanntschaft des zukunftsreichen Tenoristen Isalberti und brachte durch die Opernschule des Stern'schen Konservatoriums zweimal Mehul's hier seit längerer Zeit vom Repertoir verschwundenen, noch immer lebensfähigen »Joseph in Ägypten« zur Aufführung, raffte sich selbst zu eigenen Taten nicht mehr auf.

Die Komische Oper läßt in den Sommermonaten ihr Zugstück »Hoffmann's Erzählungen« von Offenbach weiter spielen. Der Versuch, den Direktor Gregor Ende April unternahm, hier die von ihm im Januar 1905 in Elberfeld erstmalig aufgeführte tragische Volksoper »Die schwarze Nina« des belgischen Komponisten Alfred Kaiser zur Geltung zu bringen, war vergeblich. Dieser Strikeoper fehlt dramatisches Blut; es ist sog. anständige Kapellmeistermusik, die der Komponist bietet, ohne Anleihen an die Cavalleria rusticana, Meyerbeer und Massenet zu verschmähen. An gelungenen Einzelheiten fehlt es nicht; nicht übel begleiten z. B. Kinderspiele und -Gesänge im dritten Akt den tragischen Ausgang. Auf die Aufführung war viel Fleiß verwendet worden; in der Titelrolle debütierte mit Glück Frieda Felser aus Wien.

Eine recht gute Sommeroper im Neuen Königl. Operntheater verdanken wir wieder Hofrat Benno Koebke, dem Jacques Goldberg als Regisseur, Dr. Ernst Kunwald, ein hervorragender Dirigent, und der sehr temperamentvolle Marco Großkopf als Kapellmeister zur Seite stehen. Neben einem tüchtigen Stamm ständiger Mitglieder gastieren die hervorragendsten Mitglieder der Provinzialbühnen, so daß recht viel Abwechslung geboten wird. Erwähnt sei z. B. eine Aufführung von Auber's »Fra Diavolo« mit Dr. Otto Briesemeister in der Titelrolle und Bella Alten als Zerline, eine Aufführung von Mozart's »Don Juan« mit d'Andrade und Lilli Lehmann als Donna Anna. Nicht gerade glücklich eröffnet wurde dieses Koebke'sche Unternehmen mit Leo Blech's »Alpenkönig und Menschenfeind«, welches Werk gelegentlich seiner Uraufführung in Dresden am 1. Oktober 1903 von Ed. Reuß hier eingehend besprochen worden ist. Ich halte es für sehr ungleichmäßig an Wert, finde den zweiten Akt recht gelungen, den dritten gut geraten; ich bewundere des Komponisten großes Können und wünsche nur, daß er sich endlich ganz der Operette zuwenden sollte.

Herr Morwitz hat, wie seit einer Reihe von Jahren auch in diesem, eine Sommeroper im Schillertheater O. eröffnet, merkwürdigerweise mit Meyerbeer's »Afrikanerin«, der er dann gleich Neßler's »Trompeter von Säkkingen« folgen ließ.

Sehr erfolgreich verläuft das Gastspiel des Hamburger Neuen Operettentheaters (Direktor Monti), das hierher Franz Lehar's »Lustige Witwe« verpflanzt hat; der zweite Akt gehört nämlich zu dem Besten, was in den letzten 20 Jahren auf dem Gebiet der Operette geschrieben worden ist. Der Tiefstand dieser Gattung, wohl auch der große Erfolg, den die nach Tänzen von Joh. Strauß' Sohn zusammengestellte Operette »Wiener Blut« gehabt hat, hat einen findigen Macher bewogen, auch aus den heute fast vergessenen, recht melodiösen, aber harmonisch sehr einfachen Tänzen von Joh. Strauß' Vater († 1849) eine Operette (»Das Narrenhaus« zu fabrizieren. Sie fiel im Zentraltheater glänzend durch, da das höchst simple und öde Libretto F. Hopp's der gar nicht üblen Musik sich als direkt schädlich erwies.

Wilh. Altmann.

Dresden. In der dritten Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung, die am 12. Mai in den Räumen des Ausstellungsgebäudes eröffnet worden ist, findet sich eine neue Einrichtung, auf die weitere musikalische Kreise aufmerksam gemacht werden dürfen. Es ist bisher weder auf Welt- noch auch auf Landesausstellungen der Fall gewesen, daß die Orgel in der ihr gebührenden Weise berücksichtigt worden wäre. Sie hat dort an Orten gestanden, wo das Interesse an ihr durch die um sie herumstehenden Gegenstände mehr oder weniger abgelenkt wurde, und konnte sich freuen, wenn ihr in den großen Räumen, die für Monstre- oder Mißgeburt-Kon-

zerte bestimmt waren, ein bescheidenes Plätzchen eingeräumt wurde. Dieses Mal hat sie nun dahin gestellt werden können, wohin sie in erster Linie gehört — in die von Professor Fritz Schumann entworfene evangelische Kirche. Das Werk selbst entstammt der bedeutenden Hoforgelbauanstalt Gebrüder Jehmlich-Dresden und besitzt ungefähr 40 Register, die sich auf drei Manuale und ein Pedal verteilen, und außerdem sechs freie und sieben feste Kombinationen, Rollschweller und zwei Jalousieschweller. Die Ausstellungsleitung hat den auch in dieser »Zeitschrift« schon gerühmten Organisten der Kreuzkirche, Alfred Sittard, gewonnen, der die Orgel während der Dauer der Ausstellung an jedem Mittwoch vormittag zwischen 12 und 1 Uhr spielen wird.

Der erste dieser Orgelvorträge hat bereits am 16. Mai stattgefunden und bestand aus dem Präludium und der Fuge in A-moll von J. S. Bach, einer *Suite gothique* von L. Boëllmann und dem großen BACH-Werke von Liszt. Die Ausführung aller drei Werke von seiten des Herrn Sittard war nach jeder Richtung hin rühmenswert und machte ihm wiederum alle Ehre; aber auch die Orgel selbst kam dabei wundervoll zur Geltung und erwies sich als ein hervorragendes Werk, das den Namen seines Erbauers damit in die erste Reihe der heutigen Orgelbauer versetzt. Sowohl in den leisen wie auch starken Registern offenbart sich eine ausgezeichnete Klangschönheit, die auch in den verschiedenen Verbindungen und im vollen Werke, das von mächtiger Wirkung ist, gewahrt bleibt. Durch die neuen Schweller lassen sich alle Grade des crescendo und diminuendo in seltener Gleichmäßigkeit erzielen. Besonders traten alle Vorzüge dieser Orgel in dem Liszt'schen Werke hervor. Ist es doch, als hätte Liszt die Vervollkommnung dieses Instruments vorausgeahnt, indem er ihm ein Ausdrucksvermögen zumutete, das es selbst zu seinen Lebzeiten noch nicht besaß.

Die Akustik in dem stilvollen Raume erwies sich als sehr günstig. Das leiseste Piano sprach sicher an, und selbst das Forte, das einen viel größeren Raum zu füllen imstande sein wird, wirkte durchaus angenehm, wie dies nicht immer unter diesen Umständen der Fall ist. Der Ausstellungsleitung muß daher für die ganze Einrichtung die höchste Anerkennung ausgesprochen werden, die natürlich dem Orgelbauer und dem Organisten in ebenso hohem Grade zuteil wird. Es ist nur zu wünschen, daß ihnen die Teilnahme des Publikums, die sie bei der ersten Veranstaltung gefunden haben, auch im Laufe des Sommers treu bleiben wird, was allein schon für die vortrefflich zusammengestellten Programme verlangt werden kann. Das erste diente gleichsam als Muster für alle übrigen. Wie bei ihm, so sollen auch in den anderen die klassischen Werke, natürlich in erster Linie die von J. S. Bach, an der Spitze stehen, und ihnen die späteren folgen. Da die Zahl der geplanten Aufführungen eine sehr beträchtliche ist, so können alle bedeutenden Erscheinungen der Orgelliteratur berücksichtigt werden. Später werden dann auch einzelne Programme jedesmal einem Komponisten ausschließlich gewidmet werden.

Herr Sittard sorgt schon für das Bekanntwerden neuerer Werke, indem er, soweit die Gelegenheit es gestattet, in den Sonnabendvespern der Kreuzkirche von Zeit zu Zeit ein solches zu Gehör bringt; aber in der Ausstellungskirche ist doch der Spielraum ein größerer. Schon das erste Werk dieser Art verdient Beachtung. Die *Suite gothique* von Boëllmann ist bei aller Freiheit in der harmonischen und melodischen Gestaltung doch in den Grenzen des kirchlichen Charakters gehalten. Das sogenannte Moderne streift nicht an eine stillose Willkür, die von manchen Leuten für das Zeichen einer heraufdämmernden Kunst gehalten zu werden pflegt; andere erblicken darin mehr eine — Verwilderung.

Eduard Reuß.

Leipzig. Das Ereignis der letzten Wochen war Strauß' »Salome«, die, für unser Theater überraschend gut gegeben, fortwährend die vollsten Häuser mit einem atemlos lauschenden Publikum erzielt. Wenn man an die vielen Notizen denkt, die vor der Dresdner Uraufführung durch geschwätzige Tageszeitungen gingen und von den unerhörtesten Schwierigkeiten meldeten, mußte man auf den Gedanken kommen, daß es sich erstens um eine neue Kunst handle, und daß ferner sich das Werk nur Bühnen

vom Range der Dresdner Hofoper sichern könnten. Beides war nicht richtig, und beide Umstände gehen denn auch Hand in Hand. Das Werk hat außer Leipzig bereits in Prag, Graz und Nürnberg Aufführungen erlebt, alles Bühnen, die nicht im Rufe besonderer Qualitäten stehen. Worin aber das wahrhaft Neue außer ganz bedeutenden Schwierigkeiten besonders in der Intonation bestehen soll, ist nicht ohne weiteres einzusehen. Denn daß Strauß uns eine glänzende Partitur mit noch nie dagewesenen Klangeffekten geben würde, war bei der außergewöhnlichen Potenz von Strauß ohne weiteres zu erwarten. Eine tatsächlich schöpferische Leistung liegt aber keineswegs vor, obwohl man eine solche nach verschiedenen Seiten hin erwarten konnte. Ganz neu ist in der Opernliteratur eine Gestalt wie die der Salome, die es auch in erster Linie sein muß, die Strauß zur Komposition des Wilde'schen Theaterstücks bewogen hat. Daß die Strauß'sche Salome nun etwas ganz anderes ist wie die Wilde'sche, ist wohl allen, die das Theaterstück schon gesehen haben, ohne weiteres klar geworden. Denn eine pervers sinnliche Musik hat uns Strauß nicht gegeben. Man darf fragen, ob Strauß dies nicht gekonnt oder ob er von dem herrlichsten Vorrecht des Musikers, Gestalten zu idealisieren, Gebrauch gemacht hat. Ich glaube unbedingt das erstere mit Hervorhebung des Umstandes, daß es — allen Göttern sei es gedankt — der Musik überhaupt nicht möglich ist, in der Art des Wilde'schen Stückes sinnlich zu sein, wenigstens hat Strauß den Beweis hierzu nicht geliefert. Das ist deshalb kein Kompliment für Strauß, sondern für die Musik, an deren Wesen das Unnatürlichste und Verderbteste abprallt. Strauß reizte allerdings die bis ins Perverse gesteigerte Sinnlichkeit der Wilde'schen Salome und er löste dies mit der höchstmöglichen musikalischen Erotik aus. Die Erotik spielt ja überhaupt in Strauß' Schaffen eine ganz entscheidende Rolle; nicht nur im »Don Juan«, sondern besonders in seinen späteren Werken, außer dem »Heldenleben« besonders in der »Feuersnot« und in der »Sinfonia domestica«. In der Wilde'schen »Salome« fand Strauß einen Text, der wie keiner gerade für seine erotischen Neigungen paßte, und wohl in erster Linie deshalb mag er ihn gewählt haben. Denn schwerlich war es das orientalische Kolorit des Werkes, das Strauß hier wenig gibt, indem gerade der Tanz Salome's recht schwach ausgefallen ist, noch weniger kann es aber die einzige edle Person des Stückes, die des Propheten Jochanaan gewesen sein, die Strauß angezogen hat. Ich glaube, ihre musikalische Gestaltung spricht das schärfste Urteil über das Werk und auch wohl über Strauß selbst. Gerade hier hätte sich die schöpferische Potenz von Strauß am ehesten bewähren können, und was noch wichtiger ist, seine Auffassung des Künstlerberufs. Der Wilde'sche Täufer steht nicht hoch, er ist beinahe ein Schwätzer, durchaus kein Held, fürchtet er sich doch direkt, Salome nur anzusehen. Musikalisch hätte aber hier Großes und Feuriges geleistet werden können, man darf ruhig sagen, jeder bedeutende frühere Komponist hätte, wenn er schon einmal dieses Stück mit Musik versehen hätte, in der Herausarbeitung dieser Gestalt die Hauptaufgabe erblickt. Strauß schneidet aber gerade hier, bei der einzigen ethischen Seite des Stückes kläglich ab. Während unsere großen Meister gerade aus der ethischen Seite ihrer Stoffe — Mozart, der in seiner Kunst mit den verschiedensten Arten der Liebe mit hoher und niedriger, zu tun hatte, ist hierfür das leuchtendste Beispiel — neue Kräfte zogen, versagt Strauß in dieser Beziehung am meisten. Sein Jochanaan ist beinahe niedrig geschaut und derart ist auch die Musik, die oft geradezu charakterlos sich ausnimmt. Wer ließe sich einfallen, daß die sentimentalen Hörnerakkorde mit ihren phantasielosen Wiederholungen:



den rauhen Propheten, der wie ein starrer Felsen inmitten eines Meeres allgemeiner Verderbnis dasteht, charakterisieren sollen? Segelt man da nicht mitten im Liedertafelstil, der sich selbst zu einem gefühlseligen Terzquartakkord aufschwingt

wie weiland zu Mendelssohn's Zeiten? Und derart gleitet Strauß in den Jochanaan-Partien sehr oft aus, was seinen Grund nur darin haben kann, daß der Komponist dieser Gestalt ohne geringste innere Beziehungen gegenübersteht und sie in den Strudel seines am stärksten ausgebildeten Empfindens herunterzieht. Und dieses ist eben das Gebiet des musikalisch Erotischen, das eine raffinierte Steigerung erfährt, stark auf Wagner basiert ist, im übrigen aber auf physiologischen Unterlagen beruht. Man fühlt sich auch nach der Aufführung wie zerschlagen, es liegt etwas Betäubendes in der Musik, besonders weil für eine gehörige Nervenaufregung schon die absurde Handlung sorgt, die aber meiner Ansicht nach durch die Musik nicht einmal besonders gefördert wird. Strauß hat mit diesem Nervenstück sehr gut das Fühlen unserer Zeit getroffen, als durchaus moderner Mensch und als Mann des Tages weiß Strauß auch wie keiner, wo die breiteren Massen zu packen sind. Rein musikalisch gibt es in dem Werk eine Menge zu bewundern, vor allem trotz der Kompliziertheit die Klarheit, und nicht zum wenigsten auch die Ökonomie in der Verwendung der Mittel. Wie fein und durchsichtig ist der erste Teil instrumentiert, und wie großartig schwillt das Ganze immer mehr an. In dieser Beziehung wird man sich mit dem Werk ernstlich befassen müssen, denn ein charakteristisches Denkmal unserer Zeit ist es sicher in der verschiedensten Beziehung. Das Originellste hat Strauß wohl in dem Judenquintett gegeben, das nicht seinesgleichen in der Literatur hat. Aber auch hier regen sich Bedenken, die nicht für den Künstler Strauß sprechen. Warum zog ihn etwas derart Äußerliches, etwas, das mit einem Musikdrama als solchem nichts zu tun hat, an? Hier war ein verblüffendes Kunststück zu machen, aber auch nichts weiter als eben ein Kunststück. Das reizte Strauß' eminentes virtuoses Können, er ließ alle Schleusen desselben spielen. Daß aber derartige Prinzipien nichts mit der höchsten Kunst zu tun haben, braucht nicht ausgeführt zu werden. Mit diesem Werk zählt sich denn meiner Ansicht nach auch Strauß selbst nicht mehr zu den Meistern, die mit ihrer Kunst an der Veredlung des Menschengeschlechts zu arbeiten gesonnen sind. — Über die Konzerte des Bach- und Riedelvereins in nächster Nummer. A. Heuß.

München. In der Hofoper hatten wir eine Uraufführung zu verzeichnen. Man gab »Die vier Grobiane«, ein neues musikalisches Lustspiel von Ermanno Wolf-Ferrari (Text von G. Pizzolato, deutsch von H. Teibler.) Wieder, wie in dem so erfolgreichen Werke. »Die neugierigen Frauen« liegt ein Goldoni'sches Lustspiel zugrunde, das sich im Original (es ist im venezianischen Dialekt geschrieben) »*I quattro rusteghi*« betitelt. Diese vier Grobiane, von denen jedoch nur zwei eigentlich hervortreten, sowie die anderen Personen, die der Theaterzettel verzeichnet, sind keine Menschen, sondern blutleere Theaterfigurinen, deren Wohl und Wehe uns völlig gleichgültig läßt. Die Handlung selbst ist von ungewöhnlicher Dürftigkeit.

Einer der beiden Grobiane will seine Tochter mit dem Sohne des anderen Grobians verheiraten, ohne daß, wie die beiden Väter vorher ausmachen, die jungen Leute sich vor der Hochzeit kennen lernen dürfen. (Ein Grund für dies sonderbare Verfahren wird nirgends angegeben.) Doch es gelingt dem als Frau verkleideten Bräutigam, einen Augenblick seine Zukünftige zu sehen und natürlich gleich ihr Herz zu gewinnen. Unglücklicherweise kommt sein Vater dazu und verprügelt ihn furchtbar. Schließlich aber willigen die Grobiane, die inzwischen alle möglichen Maßregeln erwogen hatten, doch ein, daß die beiden jungen Leute ein Paar werden.

Man denke sich nun diese »Handlung« auf drei volle Akte verteilt und ermesse danach den Grad von Kurzweiligkeit, den solch ein Stück haben mag. Im ersten und dritten Akt passiert so gut wie gar nichts, und nur am Schluß des zweiten Aktes bringt die forcierte Prügelei etwas Leben hinein. Wo da die Musik ihr eigenstes Wesen entfalten sollte, bleibt um so unsicherer, als der Dialog aus dem Goldoni oft wörtlich beibehalten wird. Man redet hin und her über die unwichtigsten Dinge, dazwischen werden ein paar niedliche Scherze gemacht, und dazu sind im Orchester, dessen Sprache jede Kohärenz vermissen läßt, oft recht liebenswürdige, aber stets sehr kurzatmige Motivchen mosaikartig aneinandergereiht. Es sind lauter hübsche Einzelheiten, fehlt leider nur das geistige Band! Und was das Schlimmste ist: Wolf-Ferrari, von dessen frischer Begabung man mit Recht ein gutes, vornehm-musikalisches Lust-

spiel erwarten durfte, ist zur Operette herabgestiegen. Die Banalität und Unoriginalität der Melodie ist oft erstaunlich selbst für den, der nicht berufsmäßig auf Reminiszenzenjagd geht und der einer komischen Oper schon etwas zugute hält. Aber allzuoft nähert sich der hier eingeschlagene Weg bedenklich der Operette, deren ominöse Walzerrhythmen jeden Augenblick auftauchen. Die harmonischen und melodischen Mittel muß man schon als oft recht dürftig bezeichnen. Gewiß ist es eine schöne Sache um die Mäßigung der Ausdrucksmittel, namentlich in der komischen Oper, deren musikalische Sprache nicht leichtflüssig genug sein kann. Aber man soll sich deshalb nicht gleich künstlich um ein Jahrhundert zurückschrauben, allen modernen Errungenschaften entsagen und in einem Stil musizieren, der schon einem Mozart als unmodern erschienen wäre. Namentlich auf harmonischem Gebiet arbeitet der Komponist in diesem Werke nur mit abgebrauchten Phrasen, und auch melodisch überwiegen die Gemeinplätze. Daneben gibt es gewiß manche charmante Einzelheit, die an das vorige, viel bessere Werk erinnert. Aber man wird nirgends den Eindruck haben, einem Kunstwerk von ausgesprochener Physiognomie gegenüber zu stehen. Gleichsam improvisiert und ohne jede Selbstkritik, ist das alles offenbar zu Papier gebracht, wie es die Gunst oder Ungunst der Stunde mit sich brachte. Der Erfolg des Werkes reichte lange nicht an den der »Neugierigen Frauen«, die sich noch immer auf unserem Spielplan halten, während das neue Werk bereits verschwunden ist.

Während der Oper des begabten Deutsch-Italieners der Mangel an »Arbeit« zum Verhängnis gereichte, kann man der komischen Oper »Die Heirat wider Willen« unseres Meisters Humperdinck nur wünschen, daß sie weniger mit Filigranarbeit überladen wäre. Über das Werk selbst, dessen Partitur sicherlich erlesene Genüsse für den Kundigen bietet, hat W. Altmann im vorigen Jahre nach der Berliner Uraufführung ausführlich gesprochen. Ich brauche also nur noch zu erwähnen, daß Humperdinck für München eine Ouvertüre nachkomponiert hat, die hier zur Erstaufführung gelangte. Bei aller Bewunderung der prächtigen polyphonen Arbeit vermag ich in diesem Stücke keine Bereicherung des liebenswürdigen Werkes zu erblicken. Es betont das ohnehin schon in Anbetracht des heiteren Stoffes allzu sehr in den Vordergrund tretende pathetische Element viel zu stark und ist auch im Aufbau nicht gerade glücklich. Die Aufnahme der Oper, die gleich der Wolf-Ferrari'schen von Mottl herrlich geleitet wurde, war sehr herzlich, am wärmsten nach dem dramatisch am wirksamsten zweiten Akte. Edgar Istel.

Paris. — Parmi les concerts de musique ancienne organisés récemment, les deux séances qui eurent lieu les 18 et 19 mai, par les soins de notre collègue, J. Ecorcheville, dans une salle de la Bibliothèque Nationale, ont, sans aucun doute, été des plus originales et des plus réellement intéressantes, au point de vue de l'histoire de la Musique française. Consacré à des auteurs contemporains de la fin du règne de Louis XIV, le programme identique de ces deux séances était divisé en deux parties. Dans la première, Mme Wanda Landowska exécuta au clavecin: les Folies Françaises ou les Dominos; les Fastes de la Grande et Ancienne Ménestrandise, de François Couperin; puis, au piano: une Sonate de Domenico Scarlatti, et le Coucou, de B. Pasquini.

La seconde partie était entièrement remplie par une Pastorale de Jean-Baptiste Lully fils (1665—1740), pour soli, chœurs et orchestre, comprenant une ouverture, un prologue, et cinq scènes: *le Triomphe de la Raison sur l'Amour*. «Cette Cantate, dit M. Ecorcheville qui l'a reconstituée et ressuscitée après deux siècles, fut chantée en présence du Roy à Fontainebleau, le 25 Octobre 1696. Elle avait été composée à l'instigation de Madame de Maintenon, et dans le but d'offrir au Monarque ainsi qu'à la Cour un divertissement raisonnable et moral. Elle valut au fils du grand Lully la charge de surintendant de la musique de la Chambre, bien que chacun, et Louis XIV mieux que tout autre, connût l'incapacité notoire de ce musicien. Jean-Baptiste s'adressait en ces occasions à des collègues plus habiles que lui; mais il eut un jour le tort de ne pas rétribuer son collaborateur anonyme et un procès devant le Parlement fit éclater la supercherie. Il y a lieu de supposer que *le Triomphe de*

la Raison, est de Campra, qui débutait alors à Paris. Le style vif et sans cesse coupé d'idées nouvelles annonce *l'Europe galante* et *les Festes vénitiennes*. Mais l'inexpérience se remarque aussi, et l'on distingue sans peine les différents éléments dont s'inspirera notre musique de la Régence: le vieil Air de Cour, l'Opéra de Lully et la Cantate italienne. L'œuvre n'en reste pas moins aimable, pleine de grâce juvénile et tout à fait digne d'inaugurer le siècle des bergeries mythologiques.«

Fort bien exécutée, sous la direction de M. Ecorcheville, la Pastorale de Lully était chantée par Mlle Babaian et M. Sautelet.

Le 9 juin, au concert donné par l'Ecole de Musique classique, M. Henry Expert a dirigé plusieurs œuvres chorales des anciens maîtres français: *Ce Moys de May*, de Clément Janequin. *Il est bel et bon*, de Passereau, *Mignonne*, de Costeley *Hau le boys*, de Cermisy. A la même séance, on entendit un air de Rameau, chanté par Mme Brohly, la scène des enfers *d'Orphée* de Gluck, chantée par Mme Brohly et les chœurs; les variations de Tartini sur un thème de Corelli, par M. Viardot, le concerto pour trois pianos, de Bach, par MM. Linglin, Heinrich et Chabert; le Concerto pour deux pianos, en *sol mineur*, de Händel, par MM. Nibelle et Penau.

A la salle Æolian, M. Nin continue son étude des formes musicales au piano.

Haydn, qui reste encore trop dans l'oubli, a fait l'objet d'une conférence concert, donnée le 26 mai, au Collège Chaptal, par M. le professeur A. Parmentier. On y entendit la *Sinfonie militaire* celle de *la Suprise*, la Sonate en *mi bémol* une Sérénade pour instruments à vent, des airs de *la Création* et des *Saisons*. L'orchestre, dirigé par M. Emile Morhange, se composait d'ancien élèves du Collège.

Le 14 juin, M. Henri Radiguer a dirigé, au jardin des Tuileries, plusieurs des Hymnes et Chants de la Révolution française, naguère reconstitués par l'érudition de M. Constant Pierre. Le programme comprenait des œuvres de Cherubini, Lesueur, Gossec et Beethoven (Sérénade); la partie instrumentale était tenue par l'harmonie des anciens musiciens de l'armée, et les chœurs chantés par l'Ecole de Chant chorale, deux institutions fondées et dirigées par notre collègue, qui s'est voué à cette œuvre, dont la soirée du 14 juin était la première manifestation devant le grand public. Le succès a été complet.

M. Edouard Risler a terminé, le 16 juin, l'audition intégrale des Sonates de Beethoven. J.-G. P.

Aufführungen älterer Musikwerke.

(Von Mitte März bis Mitte Mai.) — Fortsetzung.

Ingegneri: In monte Oliveti (Brandenburg, Steinbeck'sche Singakademie). — Responsorien, 4st. (Pécs, Domchor).

Isaac: Choral »O Welt sieh hier dein Leben« f. gem. Chor (Bitterfeld, Kirchenchor). — Innsbruck, ich muß dich lassen (Schweinfurt, Liederkranz). — Mein Freud' allein (Wien, Historisches Konzert IMG).

Jannequin: Les Cris de Paris (Paris, Schola Cantorum).

Jomelli, Nic.: Motette »In monte Oliveti« (Leipzig, Riedelverein).

Johann IV., König von Spanien (1604—1656): Crux fidelis (Wien, Votivkirche).

Kuhnau, Joh.: Sonate f. Klavier (Nürnberg, Musikhistor. Aufführung Frl. J. Löhner; Prag, Konservatorium 3. hist. Abend). — Tristis est anima mea, 5st. (Brandenburg, Steinbeck'sche Singakademie; Leipzig, Motette Thomaskirche).

Lalande: L'air vif f. Orchester (Nantes, Concerts historiques).

Lasso: Beatus qui intelligit, 6st. (Altona, Motette Friedenskirche). — Madrigal »Landsknechtsständchen« (Dortmund, Lehrer-Gesangverein; Dresden, Volksmännerchor; Wien, Historisches Konzert IMG., A cappella Chor). — In monti Oliveti (Regensburg, Domchor.) — Libera me (Lemberg, Armenischer Chor). — Missa »Qual Donna« (Mailand, Domchor). — Motette »Peccata mea« 5st. (Altona, Motette St. Petri). — Offertorium »Dextera Domini«, 4st. (Pécs, Domchor). — Offertorium »Imprope-

rium« 4st. (Pécs, Domchor). — Perfice gressus meos (Torgau, Gymn. Kirchenchor). — Tibi soli peccavi (Lemberg, Armenischer Chor).

Leclair: Sonate f. Gambe u. Cemalo (Prag, Konservatorium 3. histor. Abend). — Air et Muselle f. Ochester (Nantes, Concerts historiques).

Locatelli: Capriccio (Das Labyrinth) f. Viol.-Solo (Bückeburg u. Minden, Konzert Th. Pott, Hr. Richard Sahla). — Sonate f. Violoncell. u. Klavier Ddur (Meiningen, IV. Kammermusikabend).

Loeillet, J.-B.: Sonate f. Violoncell u. Klavier (Genf, Concerts Marteau, Hr. A. u. W. Rehberg). — Gigue f. Klavier (Baden-Baden, 10. Abonn.-Konz., Hr. L. Godowsky).

Lotti: Alle die tiefen Qualen 3st. (Saalfeld, Kirchenchor). — Crucifixus, 8st. (Altona, Motette Kreuzkirche; ebenda, Motette Friedenskirche). — Regina coeli, 4st. (Regensburg, Domchor).

Lully: Madrigal »Tanzchor« (Landsberg a. W., Gesangverein f. gem. Chor). — Ouverture »Armide« (Nantes, Concerts historiques).

Lully, Fils, J.-B.: Le Triomphe de la Raison sur l'Amour, Pastorale (Paris, Société IMG).

Marais, Roland (um 1700): Sonate f. Gambe u. Cembalo (Prag, Konservatorium 3. hist. Abend).

Marenzio: Villanella »Amatemi ben mio« (Wien, Historisches Konzert IMG., A cappella Chor).

Martini, Padre: In monti Oliveti (Wien, Votivkirche). — Sonate Fmoll f. Orgel (Brünn, Verein Deutsches Haus, Hr. O. Burkert). — Tristis est anima mea (Wien, Votivkirche). — Gavotte des Moutons (Paris, Frau W. Landowska).

Méhul: Joseph in Ägypten (Berlin, Opernschule Sternsches Konservatorium). — Ouverture »Le jeune Henri« (Brüssel, Konservatoriums-Konzert). — Chansons »Les Bergers« etc. (Paris, Soc. des Concerts de chant classique, Mme. A. de Montelant.)

Mondonville, Jean-Joseph Cassanea dit (1711—72): Pièces de clavecin en Sonates av. acc. de violon Op. 3 I, II [Aria], III, IV et VI concerto (Lille, Société des sciences, Hr. P. Pannier u. F. Lecocq; Amsterdam, Kath. Kunstverein De Violer, Frau Vogelsang [Op. 3 V]).

Monteverdi: Orfeo; l'Incoronazione di Poppea (Paris, Schola Cantorum).

Morley, Thomas: Tanzlied »Nun strahlt der Mai den Herzen«, bearb. v. M. Reger (Chemnitz, Lehrergesangverein).

Mozart: Arien: »Bald muß ich dich verlassen« (Stuttgart, 8. Abonn.-Konzert, Hr. C. Perron). — Addio [Scheiden müssen wir Geliebte] (Echtheit nicht verbürgt (Mannheim, Hochschule f. Musik, Frl. L. Dillinger). — A questo seno deh vieni f. Sopran (Kottbus, Musikverein). — Kantaten: Die ihr des unermeßlichen Weltalls (Bamberg, Liederkranz; Duisburg, Gesangverein, Hr. M. Büttner; Eisleben, Bachverein; Lübeck, Volkssinfoniekonzert, Hr. P. Todten; Mannheim, Hochschule f. Musik, Frl. J. Herrmann). — Dir, Seele des Weltalls (Heidelberg, Liederkranz). — Mehrstimmige Gesänge: Das Gewitter (Heidelberg, Liederkranz). — Traumbild (Heidelberg, Liederkranz). — Gebet »Auf der Andacht heil'gem Flügel« (ebenda). — Hymne »Gottheit, dir sei Preis und Ehre« (Nördlingen, Chor- u. Orchesterverein). — König Thamos (Breslau, Bohn'scher Gesangverein [Chor Nr. 1 Schon weichet die Sonne]; Kottbus, Musikverein [2 Chöre]). — Kyrie f. 5 Soprane (Canon ad unisonum) (Leipzig, Riedelverein). — Laudate Dominum (Darmstadt, Kirchenchor Johanneskirche; Duisburg, Gesangverein). — Messen: Cmoll, ergänzt v. A. Schmitt (Erfurt, Musikverein; Dresden, Martin Luther-Kirche; Erfurt, Musikverein; Freiburg i. Br., Oratorien-Verein; Heilbronn, Singkranz; Lemberg, Galizischer Musikverein). — Cdur (Spatzenmesse) (Breslau, Bohn'scher Gesangverein [Benedictus]). — Cdur (Krönungsmesse) (Leipzig, Riedelverein). — Fdur (Torgau, Gesangverein [Gloria u. Sanctus]). — Bdur (Chemnitz, Kirchenchor St. Nikolai u. Frauenchor). — Motette. »Ave verum« (Altona, Motette Friedenskirche; Breslau, Bohn'scher Gesangverein; Chemnitz, Kirchenchor St. Nikolai u. Frauenchor; Gera, Kirchenchor zu St. Johannis; Glauchau, Kirchensängerchor; Heidelberg, Liederkranz; Landau, Musikverein; Landsberg a. W., Gesangverein f. gem. Chor Meißen, Lehrer-Gesangverein; Quedlinburg, Philharm. Chor; Stuttgart, Liederkranz;

Torgau, Gesangverein.) — L'Oca del Cairo (Breslau, Bohn'scher Gesangverein (Duett Nr. 1 So macht man es)). — Offertorium »Misericordias Domini« (Landau, Musikverein). — Requiem (Breslau, Bohn'scher Gesangverein [Domine Jesu Christe u. Hostia et preces]; Graz, Steiermärk. Musikverein; Kempten, Evang. Kirchengesangverein; Königsberg, Singakademie; Landau, Musikverein; Mitau, Musikal. Verein; Stockholm, Musikföreningen; Trier, Musik-Verein; Zürich, Häusermannn'scher Privatchor). — Operette »Bastien und Bastienne« (Dresden-Plauen, Mozartfeier des Personals der Firma J. Bienert). — Te Deum (Nördlingen, Chor- u. Orchesterverein; Wien, Votivkirche). — Terzett »Das Banderl« (Stuttgart, Liederkranz). — Maurerische Trauermusik (Graz, Steiermärk. Musikverein; Paris, Société musicale). — Jugendkompositionen: Sinfonie Nr. 6 (komp. 1757); Menuett u. Trio [1761]; Allegro [1762]; Andante a. d. 8. Sonate f. Klavier u. Violine [1764]; Madrigal »Gott ist die Zuflucht« [1765]; Kyrie a. einer Messe [1766]; Andante u. Molto Allegro a. d. 2. Klavierkonzert [1667]; Einleitung u. Fuge über »Wilhelm von Nassau« [1766]; (Dresden-Plauen, Mozartfeier d. Personals der Firma T. Bienert). — Klavierkonzerte: Es-dur f. 2 Klaviere (Kassel, Konservatorium). — F-dur f. 3 Klaviere (Kassel, Konservatorium; Nürnberg, Musikhistor. Aufführung Frl. J. Löhner). — Konzert f. Fagott u. Violine (Prag, Konservatorium). — Konzert Ddur f. Flöte u. Orch. (Würzburg, Kgl. Musikschule). — Ouverture »Idomeneo«, bearb. v. C. Reinecke (Knittelfeld, Philharm. Verein). — Konzertantes Quartett f. Klavier und Blasinstrumente (Bamberg, Liederkranz, Berliner Bläser-Vereinigung). — Quintett f. Klavier u. Blasinstrumente (Bamberg, Liederkranz, Berliner Bläser-Vereinigung). — Serenaden: Nr. 8 Notturno für 4 Orchester (Bremen, Philharm. Gesellschaft; Hannover, Kgl. Orchester). — Nr. 11 Esdur f. Blasinstrumente (Regensburg, Musikverein). — Konzertante Sinfonie f. Violine und Viola (Stuttgart, 8. Abonn.-Konzert, Hr. Wendling u. Presuhn; Weimar, Großherz. Musikschule, Hr. A. Barleben und R. Haupt). — Sonate für Orgel und Orch. Nr. 14 (Antwerpen, Soc. royale de Zoologie). — 6 deutsche Tänze f. Orchester, [K. V. 509] (Knittelfeld, Philharm. Verein). — Trio f. Klavier, Oboe u. Fagott (Bamberg, Liederkranz, Berliner Bläser-Vereinigung).

Muffat, Georg: Tokkaten a. d. Apparatus music organisticus: VI F dur (Brünn, Verein Deutsches Haus, Hr. O. Burkert; XI C moll (Gera, Kirchenkonzert, Hr. P. Gerhardt). — Nr. ? ? (Osnabrück, IX. Orgelvortrag Hr. P. Oeser).

Neefe, Chr. G.: Lied »Frühe Gräber« (Karlsruhe, Liederabd. Frau A. v. Bertrand).

Orazio dall' Arpa: Ariette f. 2 Soprane »Ho perso il mio core« (Triest, Coro Palestriniano).

Pachelbel, J.: Ciaconna f. Orgel (Osnabrück, IX. Orgelvortrag Hr. P. Oeser).

Palestrina: Adoramus te (Lemberg, Armenischer Chor). — Ad te levavi animam meam, Offertorium (Berlin, Kgl. Hof- u. Domchor). — Aeterna Christi munera (Meran, Pfarrkirchenchor). — Angelus Domini, 5stim. (Innsbruck, Stadtpfarrkirche St. Jakob; Pécs, Domchor). — Assumpta est (St. Lambrecht, Knabenkirchenchor). — Benedictus (Graz, Domchor). — Christus factus est (Leipzig, Motette Thomaskirche). — Confitebor tibi, Domine (Berlin, Kgl. Hof- u. Domchor). — Confitibuntur coeli, 5st. (Mainz, Liedertafel u. Damengesangverein). — Dextera Domini (Regensburg, Domchor). — Dum compleventur (St. Lambrecht, Knabenkirchenchor). — Impromperien, 4st. (Bonn, Männergesangverein; Lemberg, Armenischer Chor). — Incipit Lamentatio (Regensburg, Domchor). — In coena Domini, 5st. (Breslau, Domchor). — Laudate Sion (St. Lambrecht, Knabenkirchenchor). — Miserere, 2chörig (Pécs, Domchor). — Missa Papae Marcelli [Kyrie, Gloria u. Sanctus] (Deggendorf, Stadtpfarrchor; Regensburg, Domchor; Wien, Histor. Konzert IMG., A cappella Chor). — Nos autem gloriari (Brandenburg, Steinbeck'sche Singakademie). — O bone Jesu, 4 st. (Mainz, Liedertafel u. Damengesangverein; Neuwied, Bonner Männer-Gesangverein). — O Domine Jesu Christi, 6 st. (Leipzig, Motette Thomaskirche; Mainz, Liedertafel u. Damengesangverein; Quedlinburg, Philharm. Chor). — Oratio Jeremiae (Berlin, Verein für klass. Kirchenmusik). — Popule meus (Breslau, Domchor; Neuwied, Bonner Männergesangverein; Regensburg, Domchor). — Tenebrae factae sunt (Bethel, Städt. Orchester a. Bielefeld). — Terra tremuit, (st. Regensburg, Domchor). — Tristis est anima mea.

4st. (Triest, Coro Palestriniano). — Ricercar f. Orgel (Osnabrück, Orgel-Vortrag Hr. P. Oeser).

Pasquini, B: Le Coucou f. Klavier (Paris, Société IMG., Frau W. Landowska).

Perez: Motette »Media nocte« (Leipzig, Riedelverein).

Pergolesi, G. B.: Stabat mater (Gießen, Evang. Kirchengesangverein; Tilsit, Oratorienverein). — Cujus animam f. Sopran (Spandau, Caecilien-Ver., Frl. Neumann).

Purcell: The golden Sonata f. 2 Violinen u. Cembalo (Prag, 3. histor. Abend Konservatorium).

Quantz: Flötenkonzert Gdur (Bozen, Rokoko-Abend der Vereinskapelle).

Rameau: Hippolyte et Aricie, 4. Akt (Paris, Société J.-S. Bach). — La Poule u. la Rameau f. Klavier (Bromberg, Deutsche Gesellschaft f. Kunst u. Wissenschaft: Hr. O. Neitzel; Leipzig, usw., derselbe). — Tambourin f. Klavier (Baden-Baden, 10. Abonnem.-Konzert, Hr. L. Godowsky). — Ouverture z. »Zoroastre« (Paris, Schola Cantorum). — Hymne à la nuit (Paris, Soc. Chorale). — Menuetten f. Orchester (Nantes, Concerts historiques.) — Konzert f. 2 Klaviere (Nürnberg, Histor. Musikaufführung Frl. J. Löhner).

Reichardt, Joh. Fr.: Sechs Gesänge a. Goethe's Liedern, Oden: a) Tiefer liegt die Nacht, b) Ach, wer heilt die Schmerzen, c) Nur wer die Sehnsucht kennt, d) An die Türen will ich, e) Trost in Tränen, f) Ratlose Liebe (Stettin, Dürer-Gesellschaft, Frl. E. Wetzel).

Reutter, Joh. (1708—1772): Amicus meus; Judas mercator; Unus ex discipulis meis; Eram quasi agnus; Una hora; Seniores populi (Wien, Votivkirche).

Rolle, Joh. Heinr. (1718—85): Sonate f. Klavier (Prag, Konservat. 3. hist. Abend).

Rossi, Luigi: Arie f. 2 Soprane »Due labra di rose« (Triest, Coro Palestriniano).

Scandelli, Antonio: Canzone napolitana »Bonzorno madonna benvegnua« (Wien, Historisches Konzert IMG., A cappella Chor).

Scarlatti, A.: Menuetto e Toccata f. Klavier (Freiburg, Männergesangverein, Frl. P. Stebel). — Exultate Deo (Leipzig, Riedelverein). — Agnus Dei (ebenda). — O cessate di piagarmi (Graz, Steierm. Musikverein).

Scarlatti, Dom.: Capriccio f. Klavier (Nantes, Hr. J. J. Nin).

Schicht, J. G.: Motette: »Wir drücken dir die Augen zu«, 4st. (Bitterfeld, Kirchenchor; Brandenburg, Steinbeck'sche Singakademie; Leipzig, Motette Thomaskirche).

Schröter, L.: Freut euch, ihr lieben Christen (Torgau, Gymn. Kirchenchor).

Schütz, Heinrich: Der zwölfjährige Jesus im Tempel (Bremen, Domchor). — Also hat Gott die Welt geliebt, 5st. (Torgau, Gymn.-Kirchenchor). — Danksagen wir alle (ebenda). — Ehre sei dir, Christus a. Matthäus-Passion (ebenda). — Hoch freuet sich der König (ebenda). — Vater unser, 4st. (ebenda; Dresden, Kreuzkirche). — Ehre sei dir Christo, Chor a. Matthäus-Passion (Wilhelmshaven, Christuskirchenchor). — Ich will, so lang ich lebe (Wels, Evang. Chorverein). — Motette »Eins bitte ich« (Dresden, Dreikönigskirche). — Passionsmusik n. d. 4 Evangelien (Flensburg, Kirchenchor St. Marienkirche). — Matthäus-Passion (Kiel, Nicolaichor).

Senfl, Ludwig: Choral »Ach, wir armen Sünder« f. Männerchor (Berlin, Kgl. Hof- u. Domchor). — Das Geläut zu Speier (Wien, Historisches Konzert IMG., A cappella Chor).

Soriano, Francesco: Passion, 4st. Innsbruck, Stadtpfarrkirche St. Jakob; Regensburg, Domchor). — Regina coeli (Pécs, Domchor).

Spohr: Drei deutsche Lieder m. Klarin. u. Klavier, Op. 103 (Wien, Konzert-Bläser-Kammermusik-Vereinigung d. Hofoper). — Oratorium »Die letzten Dinge« (Dortmund, Konservatoriumschor). — Sopranarie a. Des Heilands letzte Stunden (Chemnitz, Kirchenchor St. Nikolai, Frau Dr. Lötze).

Stamitz, J.: Orchestertrio Op. 1, Nr. 1 (Stettin, Dürergesellschaft).

Szamotulski, Wac. (1530—1570): Psalm »Caenantibus illis« (Lemberg, Armenischer Chor).

Tartini: Sonate »L'arte dell' arco« (Anvers, Soc. royale d'Harmonie, Hr. C. Thomson). — Sonate (Le Trille du Diable) für Violine allein, Gmoll (Brünn, Verein Deutsches Haus, Hr. W. Fleischer; Paris, Hr. Fr. Kreisler).

Tomášek, V. J. (1774—1850): Te Deum (Prag, Geistl. Konzert des Chors der St. Wenzels-Basilika in Smichow).

Tuma, Franz: In te, Domine, speravi (Gießen, Evang. Kirchengesangverein). — Responsoria a) Tristis est anima mea. b) Omnes amici mei. c) Caligaverunt oculi mei. d) Velum templi scissum est (Prag, Geistl. Konzert d. Chors d. St. Wenzels-Basilika in Smichow).

Venosa, G. da (1560—1614): Madrigale: »Moro! Lasso al mio duolo« (Wien, Historisches Konzert IMG., A cappella Chor). — Già piansi nel dolore, 5st. (Triest, Coro Palestriniano).

Viadana, Ludovica: Magnificat VIII. toni (Innsbruck, Stadtpfarrkirche St. Jakob). — Missa »Sine nomine« (Regensburg, Domchor). — Psalm »Laudate« 5st. (Regensburg, Domchor).

Vitali: Ciacona f. Violine Solo (Bückeburg u. Minden, Konzert Th. Pott, Hr. R. Sahla; Bozen, Rokoko-Abend der Vereinskapelle, Hr. Lugert).

Vittoria: Domine, non sum dignus, 4st. (Meran, Pfarrkirchenchor). — A quam gloriosum, 4st. (Graz, Domchor; Mainz, Liedertafel u. Damengesangverein). — Passionsgesänge, 4st. (Breslau. Domchor; Pécs, Domchor). — Popule meus (Meran, Pfarrkirchenchor; Saalfeld, Kirchenchor; Spandau, Caecilien-Verein; Wien, Votivkirche).

Walter, J. J. (1496—1570): Serenata f. Violine u. Klavier (Leipzig, Konzert Allgem. Deutsch. Lehrerinnen-Verein).

Zach, J. (1699—1773): Stabat mater (Prag, Geistl. Konzert d. Chors d. St. Wenzels-Basilika in Smichow).

Zelter, C. F.: Vier Gesänge a) Berglied, b) Sonett, c) Ständchen, d) Wo geht's Liebchen (Stettin, Dürergesellschaft, Frl E. Wetzel).

Zeuner, Martin: »Es spricht der« a. d. Kirchenlied. (Torgau, Gymn. Kirchenchor).

Zingarelli: Nic. (1752—1837): Motette »Christus factum est« (Leipzig, Riedelver.).

Zumsteg, Joh. Rud.: Sechs Lieder a) Klage, b) Nachtgesang, c) Wahre Minne, d) Die Zeit der Liebe, e) Liedchen, f) Kukuk (Stettin, Dürergesellschaft, Frl. E. Wetzel).

Vorlesungen über Musik.

Paris. — Pendant les mois de juillet et août, notre collègue M. le professeur René Brancour fera, à l'Alliance française, deux séries de leçons sur l'Histoire de la Musique française. La première série des origines au commencement du XIXe siècle, comprendra six leçons et un concert, se divisent de la manière suivante

1⁰ Caractères généraux de la musique française;
2⁰ XVIIe siècle: la Tragédie musicale;
3⁰ XVIIIe siècle: le Drame musical;
4⁰ XVIIIe siècle et commencement du XIXe siècle: la Comédie musicale;
5⁰ La Période révolutionnaire: les Hymnes et Chansons de la Révolution française;
6⁰ L'Empire et la Restauration: l'Ecole lyrique et sentimentale.

La seconde série, consacrée exclusivement au XIXe siècle, de la période romantique à l'époque actuelle, se divise ainsi:

1⁰ L'Opéra historique et romantique;
2⁰ Le Romantisme musical: Berlioz.
3⁰ L'Opéra de demi-caractère;
4⁰ L'influence wagnérienne;
5⁰ Les Contemporains.

Notizen.

Berlin. Die neue deutsche Volksliedersammlung, die im Auftrag und mit Unterstützung des deutschen Kaisers von einer Anzahl Fachleute unter Leitung des Freiherrn Rochus von Liliencron hergestellt wurde, ist beendet und wird noch in diesem Jahre zu einem billigen Preise erscheinen, da bedeutende Mittel aus dem

kaiserlichen Dispositionsfond zur Verfügung gestellt sind. Die Sammlung umfaßt 600 Lieder.

Darmstadt. Am 6. Mai fand im Rahmen des Hauptgottesdienstes der Stadtkirche die Aufführung der Bach'schen Kantate: »Bleib bei uns, denn es will Abend werden« durch den durch Freunde Bach'scher Musik verstärkten »Evangelischen Kirchengesangverein« statt, was besonders dem Entgegenkommen des Kirchenvorstandes zu danken sei. Die Kantate Bach's wieder an ihrem Bestimmungsort zurückzuführen, gehört bekanntlich zu einer der vornehmsten Aufgaben der Bachbewegung, weshalb diesen Versuchen nur wärmstes Interesse geschenkt werden kann.

Dresden. Die nächste, 43. Versammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins wird in hiesiger Stadt abgehalten.

Königsberg in Franken. Hier starb am 14. Juni im Alter von 75 Jahren der am 3. September 1831 in Potsdam geborene Paul Graf von Waldersee, dessen Verdienste um die Musik und die Musikwissenschaft allgemein anerkannt sind. Vornehmlich ist seine Mitarbeiterschaft an den Gesamtausgaben der Werke Beethoven's und Mozart's, wie auch die Herausgabe der »*Sammlung musikalischer Vorträge*« (1879 bis 1884), die teilweise heute noch ihren bedeutenden Wert hat, hervorzuheben. Im Jahre 1905 erschien die von ihm bearbeitete zweite Auflage des Köchelschen Verzeichnisses sämtlicher Werke Mozart's. Waldersee war in den Jahren 1848—1871 preußischer Offizier, widmete sich dann aber ausschließlich der Musik.

Kopenhagen. Anfang Juni starb hier der weitbekannte, geschätzte Komponist und Konservatoriumsleiter Chr. Fr. Emil Horneman. Geboren 1840 in Kopenhagen als Sohn eines als Komponisten volkstümlicher [Soldaten-] Lieder sehr populären Musikers), studierte er in Leipzig und schloß sich fürs Leben der deutsch-romantischen Schule an. Seine Musik verleugnet doch nie den dänischen Ursprung. Der Kampf um die Existenz (als Musikalienhändler und als Leiter einer Musikschule) und ein unruhiges Temperament beschränkte etwas die Kompositionswirksamkeit Horneman's. Sein Hauptwerk, die musikreiche Oper *Aladdin*, beschäftigte ihn während ungefähr 20 Jahren. Sonst hat er meistens Theater- und Vokalmusik (darunter sehr schöne Lieder) geschrieben.

Durch den Tod des Kammersängers Niels Juel Simonsen, der sich eben mit dem sechzigsten Jahre von der Bühne zurückgezogen hatte, verloren die Dänen ihren populärsten und stimmbegabtesten Sänger. Durch ein Menschenalter war Simonsen eines der geschätztesten Mitglieder der Kopenhagener Oper (Bariton). W. B.

Leipzig. (Bachdenkmal.) Der Rat der Stadt hat für die Errichtung des Leipziger Bachdenkmals 15000 Mk. bewilligt. Es ist etwas lange gegangen, bis Bach in Leipzig von offizieller Seite in Denkmalsform geehrt wurde. Vor einigen Jahren hat man das sprechendste bauliche Denkmal Bach's, die alte Thomasschule niedergerissen, wobei am meisten zu verwundern war, daß nicht das ganze musikalische Deutschland protestierte. Nun bekommt ja Bach allerdings sein ordentliches Denkmal, das von Mendelssohn gestiftete redet in seiner Einfachheit aber eine vielleicht beredtere Sprache, besonders für Leipzig, da es aus einer bedeutenden Periode von Leipzigs Musikgeschichte stammt, ferner überhaupt das älteste Bachdenkmal ist. Sehr erfreut darf man über die Plazierung des Denkmals sein, das auf die Stelle des Leibnizdenkmals vor der Thomaskirche kommen wird, während dieses in den Paulinerhof der Universität versetzt wird. Wer nach Leipzig kam und an der Thomaskirche das Leibnizdenkmal erblickte, glaubte, der Perückenkopf gehöre Bach zu eigen, da man an diesem Orte an alles nur nicht gerade an Leibniz, der zwar in Leipzig geboren aber Zögling der Nikolaischule war, dachte. Ferner sind vom Leipziger Rat der Neuen Bachgesellschaft 1000 Mk. für das Bachhaus in Eisenach gestiftet worden.

London. As Sir Charles Stanford indicates at VII, 272, April 1906, one bar of the (two-beat) ₵ Scherzo-Trio in *Beethoven's Ninth Symphony* is, — according to the metronome-marks first sent by him to Schotts on 13 October 1826 but too late for printing in first edition, then bequeathed by him to the London Philharmonic almost

from his death-bed on 18 March 1827, and finally printed in a Schott second edition shortly afterwards, equal to two bars of the (one-beat) 3/4 Scherzo itself. In other words, apart from an up and a down, the beats are the same in the two cases. It throws light on this, that in the 1823 original MS. of Symphony in Berlin Royal Library, the Trio is notated in 2/4 time, and it was only in the subsequent copyist's MS. sent to King Frederick William in Berlin as dedication-copy per Spieker editor of "Sperner'sche Zeitung" (also now in Royal Library), and Schott's thereon-based first printed edition in 1825—26, that alternate bar-lines were cut out, and the notation was transformed to ₵, or 4 crotchets in 2 beats. So, the case having been quite clear at first (for the Scherzo and Trio then ran bar for bar to the down-beat, Beethoven somewhat complicated the calculation by altering notation so as to bring before the eye the affinity of the Trio with the Finale theme; there can be no doubt that this was the object. — But it may be asked, what, in this connection, about the "stringendo il tempo" and "presto" indications which introduce the Trio? Why, the answer is that they referred to beats, and Beethoven first conceived the beat as slightly quickened for the Trio (which would still remain, wing to its contents, a suave rather-slow piece), but afterwards saw no necessity for this and left the Trio on a synchronous beat and therefore even more suggestive of repose. It is clear that under Beethoven's 1826 metronoming, the "stringendo il tempo" indication must be thrown overboard, and the proper tempo indication is, "𝅗𝅥. before = 𝅗𝅥 after"; conductors in fact have nothing to do but to go on with the same beat as before, except for the variation of up and down. — The misconception which has introduced a habit of butchering this tranquil and well-contrasting piece was intensified by the engraver's error in the 1867 Schott 8vo edition; but previously conducing to that misconception were the facts, that Beethoven (a) altered notation from 2/4 to 4/4, (b) metronomed in 1826 for an equal beat without striking out, as necessarily followed, the "stringendo" and "presto" marks.

The engraver's error in the 1867 octavo score independently noticed by Stanford, was first drawn attention to in this country by Grove in course of a lecture before the "Musical Association" on 12 Feb. 1895; but more suo he railed at such an error as if it was a case of malice prepense. "This then is one instance of a serious change made in the reprint (a reprint by the original publishers, mark you!) and made without a word of warning". Who could possibly have had an object in "changing"? And it is impracticable to commit an oversight, carelessness, or error of judgment (whichever you will) and simultaneously to give "warning" of it. In 1867 not very much attention was paid to metronome marks. But supposing for the sake of the argument that the engraver reflected on the matter, he would have noticed that he had already entered 𝅗𝅥. = 116 for each beat of the Scherzo, and that the "stringendo" and "presto" then under his hand required a higher figure for the beat; and hence he would not unreasonably think that the 𝅝 = 116 entry before him was the right one and the 𝅗𝅥 = 116 entry before him was the wrong one. Grove nowhere, either in this lecture or in his subsequent "Beethoven and his 9 Symphonies", recognizes the fact that the above-named tempo marks are incompatible with the metronoming, and it is conceivable that the engraver thought more over the matter than he did. If there was a law that no author should have anything published till he was certified to some personal experience of a printing office, there would be less of the frequent diatribes by book-makers against the wonderful and self-effacing operations of the galley, the burin, and the press; it is probable that in proportion to the recognition they get, and the opportunities they have for defending themselves, printers and engravers are the most intelligent set of workmen in the industrial organization.

The Symphony, though dedicated in print in 1826 to the King of Prussia, was, as shown by B.'s autograph entry on title of MS. score sent to England in 1824, "für die Philharmonische Gesellschaft in London geschrieben". First performed Vienna, 7 May 1824. The complete performances to date by the London Philharmonic are thus tabulated in "Musical Times", June 1906: —

Date	Place	Conductor
21 March 1825	Argyll Rooms	George Smart, without baton, Italian words
17 April 1837	Hanover Square Rooms	Moscheles
23 April 1838	Ditto	Ditto
3 May 1841	Ditto	Ditto
24 April 1843	Ditto	Ditto
29 March 1847	Ditto	Costa
11 June 1849	Ditto	Ditto
7 April 1851	Ditto	Ditto
26 March 1855	Ditto	Wagner
6 May 1867	Ditto	Cusins
11 July 1870	St. James's Hall	Ditto
10 May 1875	Ditto	Ditto
9 February 1882	Ditto	Ditto
28 June 1890	Ditto	Cowen
18 May 1899	Queen's Hall	Mackenzie
17 May 1906	Ditto	Cowen

That makes 16. But the total for all London is about 65, which includes nearly 30 at Crystal Palace under Manns. C. M.

H. A. Scott writes thus in "Truth" about (a) the *Barber of Bagdad*, (b) the *Vagabond and Princess*, at Covent Garden; see VII, 375, June 1906: —

(a) "*Der Barbier von Bagdad*", of Cornelius, which forty-eight years after its original production at Weimar obtained recently its first performance at Covent Garden, is a wholly delightful work, whose score is a master piece of humour and charm; but whether even so it will find favour with the fashionable ignoramuses who decide the fate of such things in this country, remains to be determined. The apathetic reception which the work obtained, and the steady stream of departing stallites and boxholders as the performance drew to an end, certainly did not hold out too much encouragement under this head. If Caruso and Melba had been singing it would have been different of course, and in that case a work of real genius might possibly have become almost as popular in time as say "La Bohème" or "Madame Butterfly". Those who find no pleasure in such music must indeed be past praying for, seeing that, while so admirable from the serious musician's standpoint, it is also so blithe and gay. It is amazing to reflect that the work, so fresh and modern in its feeling, was written nearly fifty years ago. Cornelius reached a hand through time indeed when he penned this masterly score, and it is one of the saddest tragedies in the history of music that he never lived to witness its eventual triumph. (b) Poldini's work "*Der Vagabund und die Prinzessin*", which preceded that of Cornelius, is a slighter affair altogether; an unpretending setting of a Hans Andersen fairy tale, but bright and pleasing and good of its kind, even though it is not quite clear why it should have enjoyed such enormous popularity in Germany. It has been compared by some with Humperdinck's "Hänsel und Gretel"; but this is rather flattering, since its music possesses nothing like the body and distinction and ingenuity of detail of that unique work.

Annette Hullah (see Bücherschau) thus describes international composition of *Leschetizky class*: —

The class is cosmopolitan. A patchwork of nationalities, where no one element permanently prevails. Held in an Austrian city, there are but few Austrians there; at present Americans in great numbers, a few English, many Russians and Poles, one or two French, Germans, an occasional Italian or Swede, a sprinkling of the Balkan nations, rarely a Greek or a Spaniard. Leschetizky knows, by the country whence the specimen hails, what its gifts are likely to be. From the English he expects good musicians, good workers, and bad executants; doing by work what the Slav does by instinct; their heads serving them better than their hearts. The Americans he finds more spontaneous. Accustomed to keep all their faculties in readiness for the unexpected, their perceptions are quick, and they possess considerable technical facility. They study perhaps more for the sake of being up to date than for the love of music. The Russians stand first in Leschetizky's opinion. United to a prodigious technique, they have passion, dramatic power, elemental force, and

extraordinary vitality. Turbulent natures, difficult to keep within bounds, but making wonderful players when they have the patience to endure to the end. The Pole, less strong and rugged than the Russian, leans more to the poetical side of music. Originality is to be found in all he does; refinement, an exquisite tenderness, and instinctive rhythm. The French he compares to birds of passage, flying lightly up in the clouds, unconscious of what lies below. They are dainty, crisp, clear-cut in their playing, and they phrase well. The Germans he respects for their earnestness, their patient devotion to detail, their orderliness, and intense and humble love of their art. But their outlook is a little grey. The gentle Swedes, in whom he finds much talent, are more sympathetic to him. And the Italian he loves, because he is Italian — though he cannot, as a rule, play the piano in the very least.

The "*Wiener Männergesangverein*" (eminent amateur singing-body, founded 1843, conducted for last 3 years by composer and musical-critic Richard Heuberger, b. 1850) have just given 2 concerts here, dividing receipts between the English King Edward's Hospital Fund and the Austro-Hungarian Francis Joseph Institute. Reported to have visited Venice in 1874, Brussels 1880, Athens 1891, Paris 1900; to give all tour-receipts to charities; and to have thus given to date £ 16, 800. Former conductors. — Anton M. Storch (1815—1887), Johann Herbeck (1831—1877), Edward Kremser (b. 1838 and still hon. conductor).

The *Vienna Philharmonic Orchestra* (co-operative institution, dating back to 1842, conducted here by Capellmeister Franz Schalk of the Vienna opera and Gesellschaft der Musikfreunde) have just given 3 concerts here, dividing receipts similarly. Reported to have given to date 465 concerts. Began under Otto Nicolai (1810—1849). In 1847 under Heinrich Esser (1818—1872). In the fifties and onwards under Karl Anton Eckert (1820—1879) and others. From 1st November 1875 to 27 March 1898 under Hans Richter (b. 1843). Then till 1901 under Gustav Mahler (b. 1860). Since then under various seasonal conductors, as von Schuch, Safonoff, Nikisch, Muck, Mottl, Hellmesberger, Schalk. Report in next number.

Ein zum Besten des Bachmuseums in Eisenach vom Queens Hall Orchester unter H. J. Wood's Leitung veranstaltetes Konzert erzielte einen Reingewinn von über 3000 Mk.

Mainz. Die englische zweiaktige Oper »*The Hunchback*« des Engländer Alick Morvaren Maclean wurde in deutscher Übersetzung unter dem Titel »Die Liebesgeige« mit bedeutendem Erfolg am 15. April im Stadttheater aufgeführt. Das Libretto basiert aut Fr. Coppe's Text »Der Geigenmacher von Cremona«.

Prag. Ein historisches Konzert im Jahre 1839. In einem Aufsatz über Josef Proksch von E. Rychnovsky (s. Zeitschriftenschau) wird u. a. das Programm des ersten, von dem um Prags Musikleben sehr verdienten J. Proksch veranstalteten historischen Konzerts bekannt gegeben, das dem Veranstalter alle Ehre macht und des Interesses wegen hier auszugsweise wieder gegeben werden möge: Passionsgesang von Jakob Gallus, ein Konzert von A. Corelli, Sonate und Fuge von D. Scarlatti, ein Fragment aus Pergolesi's »*Stabat mater*« Konzert d-moll von J. S. Bach, Fragmente aus Händel's »Messias«, Konzert d-moll von Mozart, von Haydn ein Lied, ferner Kompositionen von zeitgenössischen Musikern.

Wien. Hugo Wolf's Nachlaß wurde nach Auflösung des Hugo Wolf-Vereins verschiedenen öffentlichen Instituten übergeben. 41 Originalmanuskripte wanderten in die Hofbibliothek; das Klavier, persönliche Gebrauchsgegenstände, Bilder und Photographien und die Totenmaske in die Sammlung der Stadt Wien, alles andere zahlreiche ungedruckte Kompositionen, Briefwechsel, Bibliothek, Musikalien Wolf's, Barvermögen, Verlagsrechte, Archiv des Wolf-Vereins wurde dem akademischen Richard Wagner-Verein übertragen.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Achberger, Hubert, Die edle Musika und ihre Märtyrer! Die Wahrheit über die skandalösen Existenzaussichten der deutschen Musikstudierenden. 8°, 40 S. Flöha i. Sa., A. Peitz & Sohn, 1906.

Braune, Hugo, Richard Wagner's Bühnenwerke in Bildern dargestellt (je 10 Bl. u. Titelblatt). Gr. 4°, Leipzig, C. F. W. Siegel. Je ℳ 3,—.

Breare, W. Vocalism. London, Simpkin Marshall, 1905. pp. 141, demy 8vo. 4/.

Views by an amateur (editor of "Harrogate Herald"), who has made analysis of voice-production. No doubt the formation of vowel-sound is the basis, not only of the whole art of sounding vocal strains along with words, but also of the whole quality of intonation itself. The musical "tone" of one local chorus differs from that of another, just because in the different localities different shades of vowel-sound are habitual. Author dwells on this trite theme, and urges correctly that Italian vowels are an insufficient training for English singers. The denunciation of the theory of "registers" at pp. 101—106 is fanciful.

Busch, Richard, Das evangelische Kirchenlied, seine Geschichte u. methodische Behandlung. 2. Aufl. Gr. 8°, VIII u. 174 S. Berlin, L. Oehmigke's Verlag, 1906. ℳ 2,40.

Chop, Max, Richard Wagner: Der Ring des Nibelungen. Geschichtlich, szenisch und musikalisch analysiert. Das Rheingold. Die Walküre. Nr. 4789 u. 4790 v. Ph. Reclam's Universalbibliothek. 16°, 112 S., 59 S. Leipzig, Ph. Reclam, 1906. à ℳ —,20.

Dannreuther, Edward, The Romantic Period. The Oxford History of Music. Vol. VI. 8°, VIII u. 374 S. Oxford, Clarendon Preß, 1905. sh. 15.

Es ist ein altes Verhängnis, daß es bisher wohl keinem Musikhistoriker beschieden war, eine umfassende, mehrbändige, allgemeine Musikgeschichte zu Ende zu führen. Die »Oxford History of Music« ist ein englischer Versuch, nicht von einem einzigen Verfasser, sondern durch Arbeitsteilung nach einzelnen Bänden eine Übersicht über die verschiedenen Perioden der Musikgeschichte geben zu lassen, natürlich unter einer einheitlichen Oberleitung: W. H. Hadow in Oxford, der auch Mitarbeiter ist.

Die Aufgabe, die Romantische Periode (mit Ausläufern) zu bearbeiten, fiel dem — leider kürzlich verstorbenen — Deutsch-Engländer Edward Dannreuther zu. Dieser ist 1844 im Elsaß geboren, lebte als Kind in Amerika, wurde dort von F. L. Ritter und drei Jahre am Leipziger Konservatorium ausgebildet, und wirkte fast 40 Jahre in London als anerkannte praktische und theoretische Autorität auf verschiedenen musikalischen Gebieten. Der Plan des Buches ist etwa folgender: Alles, was sozusagen zum Wiener Milieu des XIX. Jahrhunderts gerechnet wird, also Beethoven, Schubert, die Walzer- und Operettengrößen, auch Brahms usw. wird in einem anderen Bande behandelt und daher nur sporadisch erwähnt. Nach einer Einleitung, die auf den Zusammenhang des Romantizismus in der Literatur und in der Musik hinweist und eine allgemeine Orientierung gibt, folgen die Kapitel: II. Deutsche Romantische Oper von Weber bis Schumann. III. Romantische Oper in Paris. IV. Italienische Oper. V. Weitere Entwicklung der romantischen Oper. VI. Ouverturen und Symphonien. VII. Programmmusik. VIII, Oratorien und Kantaten. IX. Religiöse Musik. X. Konzerte und Kammermusik. XI. Klaviermusik. XII. Sologesänge. XIII. Verschiedene Werke von anderen Meistern. XIV. Die romantische Oper und die Entstehung des Musikdramas. XV. Musiker als Musikschriftsteller. XVI. Übersicht und Schluß.

Der bangen Fragen beim Erscheinen eines neuen musikgeschichtlichen Überblicks sind immer zweierlei, 1: sind die tatsächlichen Angaben zuverlässig und »up to date«, und 2: ist das subjektive Urteil rückständig, gleichgültig oder fortschrittlich? Ad 1 kann konstatiert werden, daß der Verfasser im allgemeinen seinen Stoff gründlich kennt. Sprachliche Fehler kommen trotz des sehr polyglotten Textes nur wenig vor, ebenso Irrtümer wie die seltsame Behauptung, Wagner's »Der Engel«

und »Schmerzen« seien »connected with the Walküre« (wie »Träume« mit Tristan), oder die drollig zusammengeschweißte Bezeichnung einer Brahms'schen Komposition als »Gesang der Parzen über dem Wasser«, oder die kaum haltbare Behauptung, in »Hugenotten« und »Prophet« seien Ansätze zu Leitmotivtechnik, während statt dessen »Freischütz« und »Euryanthe« genannt werden konnten. Die Veranschaulichung durch musikalische Beispiele ist erfreulicherweise so reichlich, daß über ein Viertel des Buches mit diesen angefüllt ist, auch hier ist die gefürchtete Typendruckmisère durch genaue Korrektur vermieden (S. 61 Rigoletto, S. 109 Faustouvertüre, S. 182 Ideale, S. 284 f. Mignon, sowie die schlechte, in den französischen Ausgaben längst beseitigte Deklamation in Berlioz' »Hostias et preces« S. 179 sind wohl die einzigen störenden Fehler).

Was die zweite Frage anbelangt, so befleißigt sich Dannreuther selbst seinen Lieblingen und den ihm sichtlich Unsympathischen gegenüber einer anerkennenswerten Objektivität, er macht überall einen sympathischen Eindruck durch seinen ehrlichen Abscheu vor allem Unechten, Banalen und Künstlichen, nur ist er etwas zu freigebig mit dem Ausdruck: commonplace (= gewöhnlich und unbedeutend). Lortzing's Musik darf wahrlich nicht so gemeinhin als »rather commonplace« bezeichnet werden, ebensowenig der Walzer in der Symphonie fantastique oder Liszt's Préludes, Tasso oder Festklänge. Die Liebe für Echtes und Unverfälschtes ließ den Verfasser den Kampf der großen Deutschen Weber, Wagner usw. für deutsche Musik und deutsche Sprache und Deklamation mit Wärme verstehen und schildern, auch für Schumann hat er sehr viel Sympathie, nur geht er zu weit, wenn er behauptet, Schumann sei »the first of the Germans« gewesen, »who troubled about correct declamation«. Ganz abgesehen von Mozart, so ist es ja gerade Weber, der auf das Nachdrücklichste für tadellose deutsche Deklamation gewirkt hat, sowohl durch die Tat (wo ist bei Weber ein nennenswerter Verstoß, außer dem berühmten »Zu« des Max?), wie durch die Schrift. Dannreuther kannte offenbar nicht Weber's herrlichen »Leichensteinaufsatz«, Bd. III des Lebensbildes, S. 161 ff. Während der Verfasser auf die Nationalitätenfrage verständig, wenn auch nicht mit viel Nachdruck, auf die Rassenfrage dagegen garnicht eingeht, zeigt er Interesse für die Sprachenfrage, und betont mit Recht (S. 59), daß niemand eine fremdländische Oper in schlechter Übersetzung, Unterlegung und Deklamation nach ihrem wahren Werte schätzen kann. Es wäre sehr gut gewesen, die Beispiele aus Rossini's Tell (S. 40) statt italienisch französisch, diejenigen aus »Leben für den Zaren« (S. 75) und »Prince Igor« (S. 324 ff. statt französisch russisch wiederzugeben, denn dies waren die Originalsprachen der Kompositionen.

Übrigens merkt man überall, daß Dannreuther nicht nur praktischer Musiker ist, — seine Spezialkenntnis der Klavierliteratur kommt ihm beim Abschnitt Pianoforte Music sehr zu statten —, sondern auch der schriftstellerischen Tätigkeit der Musiker und ihren Beziehungen zur Literatur großen Wert beilegt. Der Einfluß der Literatur der Romantik auf die Musik ist in dem knappen Raum gebührend gekennzeichnet, die Bedeutung Schumann's, Liszt's und vor allem Wagner's auf schriftstellerischem Gebiet wird bei jeder Gelegenheit betont, es tut ordentlich wohl, eine Musikgeschichte zu sehen, in der Wagner's Schriften nicht wie es früher so gern geschah, mit Feuerzangen angefaßt, sondern als vollgültig, als ein wichtiges und noch auf lange hinaus notwendig wirkendes Glied in der Musikentwicklung behandelt werden. Wagner steht ihm überhaupt nahe, wenn auch seine Art, ihn zu loben, stellenweise etwas reserviert erscheint, er hebt die überragende innere, spontane Bedeutung seiner Person und seines Schaffens gegenüber Berlioz und anderen seiner Meinung nach »histrionic« Naturen hervor. »*Histrionic*« ist überhaupt ein Lieblingsausdruck Dannreuther's, gewiß ein Zeichen seiner Abneigung gegen alle Mache, alle Pose; doch braucht er das Wort allzu oft, die Balladen Löwe's, den er entschieden zu niedrig bewertet, sind ihm auch »histrionic«. Auch Liszt muß da herhalten. Nun sind ja Symptome des Theatralischen gewiß in Liszt's Werken vorhanden, aber wir werden sehen, daß ihm Dannreuther von allen bedeutenden deutschen schaffenden Künstlern am fremdesten gegenüber steht.

Vom ersten Satz der Faustsinfonie findet er, daß die »exigencies of the Poetical Idea are permitted to overrule considerations of musical consistency and beauty«, der Schnitterchor sei eine Oase in einer Wüste (Prometheus!), von der Heiligen Elisabeth lobt er das Rosenwunder, nennt aber alles folgende »comparatively weak« (die Kreuzfahrermusik sei arm und trivial, kein lobendes Wort über Elisabeth's Abschied von der Wartburg, den herrlichen Armenchor und Elisabeth's Tod usw.), die H mollsonate findet er zwar stellenweise genial, aber wieder voll leerer Rhetorik, sie sei »immerhin eine interessante Studie«! Das ist recht kühl für eine Sonate, die allen denen, die nach Beet-

hoven geschrieben, mindestens ebenbürtig ist, wenn sie auch ein Korsett in hergebrachter Form verschmäht. Es will scheinen, als wenn Dannreuther trotz seines ehrlichen Strebens nach liberaler Objektivität doch ein ganz klein wenig Zopfbazillen in seiner dreijährigen Leipziger Studienzeit unter Moscheles und Hauptmann eingeimpft bekommen habe.

Das sieht man auch an seinem Urteil über die Programmusik, oder vielmehr über alle Musik, die einmal etwas mehr will, als bloß ganz allgemeine Empfindungen zum Ausdruck bringen. Er spricht zwar das ominöse »Spiel tönend bewegter Formen« nicht aus, wie überhaupt der Name Hanslick im ganzen Buche nicht vorkommt, aber sehen wir, welche Epitheta er gebraucht: Liszt's symphonische Dichtungen (außer Orpheus) sind ihm »sketches, in accordance with some poetical plan . . . more or less alien to music [wir armen Deutschen waren bisher der Meinung, gerade Liszt habe es verstanden, den Stoff und einen musikalischen Aufbau zu wählen, der merkwürdig geeignet war zu innerlichstem musikalischen Ausdruck!], oder (S. 363): »programme music, with concomitant laxness of structure«! Angesichts der sinfonischen Dichtungen eines Liszt, Rich. Strauß, teilweise Berlioz, ja auch Smetana und kleinerer Größen ist dieser Vorwurf der geradezu selbstverständlichen Laxheit des musikalischen Aufbaus wirklich unverständlich, als wenn alles lax wäre, was sich seine Form selbst gibt, statt sich an das doch auch nur vergängliche »Hauptthema, Seitenthema, Durchführung, Reprise und Koda« zu halten! Es ist hier nicht der Ort, über Für und Wider der Programmusik eine Entscheidung herbeizuführen, nur auf einige ungenügend beachtete Gesichtspunkte sei hingewiesen.

Es wird immer der Fehler gemacht, die Ausdrucksfähigkeit und -berechtigung der Musik zu unterschätzen, weil man nur den gegenwärtigen Stand dieser Ausdrucksfähigkeit kennt. Vergleicht man aber die ersten naiven Versuche in dieser Richtung in früheren Zeiten etwa mit Richard Strauß, der so vollblütige Musik schreibt wie nur je einer, so ergibt sich ohne weiteres eine enorme Ausdrucksdifferenzierung und -bereicherung auch für die Zukunft, in 100, 500, 1000 Jahren. Smetana's feine musikalische Andichtung der verschiedenen Umgebungen des Moldaulaufes ist nur eine Andeutung dessen, was ein genialer Komponist in späteren Jahrhunderten aus einem solchen Vorwurf wird machen können; solange es Töne bleiben, die in bestimmten Proportionen zueinander stehen, ist jeder Ausdruck erlaubt, wollte man dagegen z. B. für das Einstürzen einer Burg, statt Töne und Harmonien zu wählen, eine künstlich aufgebaute Steinwand hinter dem Podium zusammenstürzen lassen, erst dann wäre es »alien to music«. Zweitens: gibt es, genau besehen oder »behört«, überhaupt eine absolute, nur sich selbst seiende Musik? Ich meine, nein; gibt es doch keine nur sich selbst seiende Sprache! Man hört immer sagen: ja die Sprache hat Begriffe, die Musik darf keine haben, das ist es gerade, was uns zur Musik hinzieht, daß wir nicht denken müssen, sondern nur »unbestimmt« angeregt und ergriffen werden. Dem ist zu entgegnen, daß einmal die Musik, solange sie besteht, stets das instinktive Bestreben gehabt hat, eine Sprache zu sein, ja sie ist als eine jüngere Schwester der Sprache aufzufassen. Auch die Sprache war ursprünglich durchaus nicht nur »begrifflich«; in ihren Uranfängen, ebenso heute noch in den ersten Sprecherfahrungen des Kindes, ist sie nur Empfindungsausdruck, und erst die Beziehungen dieser verschiedenen Empfindungsresultate zueinander erzeugen das, was wir Begriffe nennen. Ebenso wird die Musik als Sprache unaufhaltsam »deutlicher« werden, ihren Anteil am Empfindungs- und am begrifflichen Ausdruck immer herrischer wahren, ohne deshalb einen Augenblick aufzuhören, eben: Musik zu sein. Dabei wird das »organic design«, das Dannreuther so oft in der sogenannten Programmusik vermißt, nicht still stehen und sich in der Sonaten- oder einer andern Form festfahren, sondern sich ewig, je nach dem Ausdrucksbedürfnis des Schöpfers und seines Stoffes, nach der Regel wandeln, »Ihr stellt sie selbst und folgt ihr dann«.

Sympathisch wirkt das warme Eintreten des Verfassers für Cornelius, weniger die recht oberflächliche Beurteilung von Hans von Bülow's oft kostbarer, immer anregender Beethovenausgabe. Wertvoll besonders für Nichtengländer sind die Ausführungen über englische Glee's, Catches usw. und über die Wesley's, dessen mitgeteilte Kompositionsproben sehr beachtenswert sind. Bei einer Neuauflage würden allerhand kleinere Fehler zu verbessern sein, wie die falsche Orthographie in Leitmotif, Frohberger, pifferare, capella, die Bezeichnung des Englischen Horns als Bass oboe (S. 65 Anm.), ebenso dürften Heinrich Heine's Urteile über Musik und Musiker wegfallen, diese gehören allenfalls in eine ausführliche Schilderung des zeitgenössischen Urteils, nicht aber in ein zusammenfassendes Fachwerk, da Heine hier nur als Allerweltsfeuilletonist und -Briefschreiber, nicht als der begabte lyrische Dichter sprechen kann.

Im ganzen haben wir es also mit einem gut lesbaren, durch und durch ehrlichen und fachmännischen Werke zu tun, das abgesehen von dem erwähnten Verhältnis zur modernen Musikentwicklung Vielen wertvolle Gedanken und zusammenfassende Übersichten bringen wird.

Aloys Obrist.

Ecorcheville, Jules, De Lulli à Rameau 1690—1730. L'Esthétique musicale. 4°, 172 S. Paris, L.-Marc. Fortin & Cie., 1906. fcs. 5,—.

Ernstmann, H., Salome an deutschen Hofbühnen. Ein Kulturbild. 8°, 36 S. Berlin, H. Walter, 1906, ℳ 1,—.

Fink, Heinrich, Wagner und seine Werke. Die Geschichte sein. Lebens m. kritisch. Erläuterungen. Deutsch von Geo v. Skal. 2. Aufl. mit ein. Portrait v. Richard Wagner. 2 Bde. Kl. 8°, XXVIII u. 434 S. u. VII u. 488 S. Breslau, Schlesische Buchdruckerei, 1906. ℳ 6,—.

Hasluck, Paul Nooncree. Violins, etc., how to make them. London, Cassell, 1906. pp. 160, 12mo. 1/.

The now wide-reaching Cassell firm, notable for cheap issues, was founded 60 years ago by John Cassell, who walked up 200 miles from Manchester to London a penniless carpenter, then dealt in tea and coffee, then became printer and publisher working single-handed. They publish a weekly penny newspaper for manufacturers and artisans, "Work". Also a very extensive series, ranging from Bee-keeping to Upholstering, of shilling industrial handbooks; largely made up from contributions to that newspaper. Editor of newspaper and books, the above-named. Chief contributors to present volume, David McSkimming and Rob. Ford. Shows the actual manufacture of Violin, Vcello, Doublebass, Mandoline, Guitar, Banjo, Zither, and Dulcimer. Those interested in practical mechanism cannot go to a better source than the Cassell issues.

Heckel, Karl, Hugo Wolf in seinem Verhältnis zu Richard Wagner. Gr. 8°, 19 S. München u. Leipzig, G. Müller, 1905. ℳ —,30.

In den ersten Sätzen der kleinen Schrift wendet sich der Verfasser gegen die Alltagsmeinung, als habe Wolf »Wagner'sche Prinzipien auf das Lied übertragen«. Man ist erfreut, endlich einmal eine Ausführung gegen diese Ansicht zu erfahren, der bekannte und verdiente Hugo Wolf-Förderer bleibt aber, soweit es das Lied betrifft, so ziemlich auf dem früheren Standpunkt; denn S. 8f. wird des Genauesten ausgeführt, daß Wolf sein Verhältnis zum Wort Wagner verdanke, daß es ihm »gemäß den Wagner aufgestellten Grundsätzen« gelungen sei, »in seinen Liedern organische Kunstwerke zu schaffen«. Hingegen arbeitete der Verfasser den Unterschied der beiden Männer in bezug auf ihr Opernschaffen glücklich heraus. Dies geschieht einmal an Hand von Ausprüchen Wolf's, der trotz seiner unbegrenzten Verehrung für Wagner seine Eigenart genügend kannte, um prinzipielle Unterschiede zwischen sich und Wagner herauszufühlen. Und in dieser Beziehung ist das Schriftchen sehr interessant und nützlich, lehrt es doch nichts anderes, als daß selbst glühendste und unter dem unmittelbaren Einfluß stehende, aber mit starker Eigenart ausgerüstete Anhänger Wagner's sich zu einem eigenen Stil durcharbeiten. »Es war nicht das musikalische Pathos Wagner's, eher der modernisierte Konversationston des Figaro«, den Wolf in seinen Opern anwendete, betonte schon Hellmer, und Wolf's Erklärung, in Zukunft nur noch im Stile Mozart's komponieren zu wollen, hat seinen letzten Grund vor allem in Wolf's Auffassung von der Oper, der Kunst überhaupt, in ihr nicht welterlösende Philosophie zu treiben, sondern heiter, fröhlich zu sein. Das Verhältnis Wolf's zu Wagner rührt durchaus von den verschiedenen Charakteren her; dies in Kürze ausgeführt zu haben, ist das Verdienst dieser sympathischen Schrift.

A. H.

Hennig, C. R. Musiktheoretisches Hilfsbuch für den elementaren theoretischen Unterricht. 2. Aufl. Kl. 8°, 31 S. Leipzig, C. Merseburger, 1906. ℳ —,40.

Houdard, G., La Rythmique Intuitive. Leçon d'ouverture du Cours Libre d'Histoire de la Musique fait à la Faculté des Lettres de Paris 5e Année. 8°, 24 S. Carcassonne, Imprimerie F. Labau, 1906.

Hullah, Annette. Theodor Leschetizky. London, John Lane, 1906. pp. 85 crown 8vo. 2/6.

One of "Living Masters of Music" series (ed. Rosa Newmarch). Some details of biography not found in dictionaries. Thus L.'s father Joseph was Bohemian; his mother only, Theresa von Ullmann, was Polish. The father was resident music-

master to the Potocka family near Lemberg till 1840, when he took pension and retired to Vienna (L. was born 1830). L. learnt the Chopin style through the youthful Karl Filtsch (1830—1845). Though he was technically pupil of Czerny (1791—1857), his sensibility was awakened by Schulhoff (1825—1898). He began teaching at 14. When about 20 he wrote an opera "Die Brüder von San Marco", not finished or performed. At 22 he went to St. Petersburg; at 48 he moved to Vienna, then recovering his prestige in the composing world with Volkmann (1815—1883), Bruckner (1824—1896), Joh. Strauss (1825—1899), Goldmark (1830—), Brahms (1833—1899), Brüll (1846—) etc.

In cap. III authoress sketches general evolution of p. f. technique. She says, following L., that there is no actual technical "Leschetizky method"; but she merely means there is no one method for all pupils, and see the analysis given in Malwine Bree's "Die Grundlage der Methode Leschititzki" (1902). The chief characteristic of the teaching course generally is a mosaic bit-by-bit study of the music itself from a playing point of view. L. teaches with professor's pianoforte side by side with student's. Has 200 pupils in his school, and himself gives 3 lessons a day. For national qualities of the pupils, see "Notizen, London". From Poland he has had Paderewski, Slivinski, Friedmann; from Russia, Mark Hambourg, Gabrilowitch, Essipoff, Stepanoff; from America, Fanny Bloomfield, Otto Voss, Ethel Newcomb; from Austria, Paula Sjalit, Schütt; from Germany, Schwabel, Buhlig; from Italy, Franchetti; from Scotland, Helen Hopekirk; from England, Evelyn Suart, Marie St. Angelo, Douglas Boxall, Ada Thomas, Frank Merrick, Ethel Leginski (recte Liggins). These the names best known in England. Authoress, an ex-pupil, writes brightly from personal knowledge. She inherits the literary skill of her father, John Hullah.

Jaëll, Marie, Les Rythmes du Regard et la Dissociation des doigts, avec 131 figures. Kl. 8⁰, 180 S. Paris, Fischbacher, 1906.

Kiß, Alfred, Das deutsche Liebeslied in der 2. Hälfte des XIX. Jahrhdts. 8⁰, 31 S. Leipzig, Jäger, 1906. ℳ —,60.

Klimpert, Rich., Lehrbuch d. Akustik. 2. Bd. Die verschiedenen Tonerreger. Mit 465 Erklärungen und 313 in den Text gedruckten Figuren nebst einer Sammlung von 114 gelösten und analogen ungelösten Aufgaben nebst den Resultaten der letzteren. Für das Selbststudium und zum Gebrauch an Lehranstalten bearbeitet nach System Kleyer. Gr. 8⁰. XVI u. 493 S. Bremerhaven, L. v. Vangerow, 1906. ℳ 10,—.

Klingender, Die Lieder im Gottesdienste. Gr. 8⁰, 20 S. Cassel, F. Lometsch, 1906. ℳ —,50.

Alt-Köln als Kunststadt (aus »Düsseldorfer Monatshefte f. deutsche Art u. Kunst«) S. 121—160 m. Abbild. u. Musikbeilage, 4 S. 4⁰, Düsseldorf, Verlag der Rheinlande, 1906. ℳ 2,—.

Mackinlay, Malcolm Sterling. Antoinette Sterling and other celebrities. London, Hutchinson, 1906. pp. 340, demy 8vo. 12/.

The contralto singer Antoinette Sterling (c. 1844—1904) was a scarcely-tamed North-American-prairie spirit brought into the middle of civilization. Her endowment was a very fine voice of unusual downward range (E flat in the bass clef), coupled with extremely limited natural musical perceptions. These juxta-positions account for anomalies of her case. She prided herself on having a share in the blood of one of the 102 Puritans who went over to Massachusetts in the "May Flower" in 1620, and late in life in England is said to have been admitted a Quakeress; and on this hereditary basis she always gave free rein to a "downrightness", which made her for instance in 1874 first decline to sing to Queen Victoria's command because she was previously engaged at a small concert, and finally refuse to do so in the costume required by the rules of that Queen's most well-ordered Court. Yet all this passionate and self-assertive claim to "sincerity" was compatible with her steadily concealing the year of her birth and allowing it to be in public long post-dated; it is given in American dictionaries (Riemann following) as 1850; Grove and Cummings have entered it as ? 1850; internal evidence of present book (though apparently this slips out unawares) shows that it cannot have been later than 1844. No doubt she was of warm and generous heart; yet on the other hand her remarks on art and herself show her possessed of the narrowest and most overweening self-conceit. She

claimed to have been a pioneer of German songs in England in the seventies; but her singing of such music was never approved, and would now simply be not listened to. According to present author (her son) she writes in her own hand: "Herr Brahms would often come to see me [at Baden-Baden], and sit down at the piano while I ran through some of his songs. He was very anxious for me to sing them, but I saw that they did not suit me at all, so had to refuse his request. One Lieder [sic] in particular was like a duet, being written very low in the first part, and very high in the second. What is more, I told him so" (page 187). A. S. was supposed to have very little power of reading music, and the picture of her "running through" the works of the giant to his accompaniment, of his "anxiety" that she should sing them, and of her having to "refuse his request", makes large demands on credulity. The remark that the works of the master song-writer of his age "did not suit her at all" would be naïf if it was not so obviously self-complacent. And how then about her being the pioneer of German songs in England? Here is an anecdote in her son's words, page 85. She was singing the Scottish dialect-song "We're a' noddin'" ("we are all dancing"). The sorely-tried accompanist thought there might be a little more regularity of tempo. Mackinlay says in withering tones of this irreverent person: — All the reply vouchsafed him was, "Do you know who taught me to sing that song? God! Play it as I sing it". The attention paid in England to Antoinette Sterling's art was in fact very like that paid in 1616 to Pocahontas's life-story; submission to the clamour of a weird intensity which belonged to an alien world, and was not unmixed with audacious make-believe.

When about 23 years old (1867) Antoinette Sterling took singing-lessons from Abella (husband of the singer D'Angri) in New York. Next year from W. H. Cummings in London. Thereafter from Marchesi (Cologne), Viardot-Garcia (Baden-Baden), Manuel Garcia (London). She went back to America in 1871. Returned permanently to London in 1873. Married in 1875 John Mackinlay, a musical amateur of some means, who died 1893 on Australian tour with his wife. She herself died in London, 10th January 1904. Her profession properly defined was the singing of English ballads.

The Sterling anecdotage which has got about, based on her own reminiscent tongue, is profuse, and for reasons above given requires several pinches of salt in the swallowing. The "Musical Standard" of 16th January 1904 describes how going to buy a hat, and seeing the milliner tired, she then and there sang in the shop straight through and without any accompaniment, "Oh, rest in the Lord". If such a thing really happened, milliner and customers must have taken her for a lunatic. Also how, going to a jail in Adelaide, and singing a hymn to 400 criminals, "she noticed an old man with a noble face, who was under a life sentence. In a commanding voice she called out Open the gate, and the warder obeyed. Putting her hand on the old man's shoulder, she bade him go, saying, God is not like man. Jesus said, Go and sin no more. And he was allowed to go free." The blasphemous attitude of this rhodomontade apart, one is asked to believe that in a British colony some dozen years ago a "lifer" could be let out of jail by a warder on a word from a public singer who observed the lifer's "noble face". The present book contains no such preposterous nonsense as all this perhaps, but in its panegyric anecdotes goes far in same direction. One or two quotations were already made, and here are more. "While she was actually on the platform, he [the amateur husband] would generally be standing close at hand in the artists' room, singing the song under his breath. Who knows of what psychical assistance this may have been?" (page 53). The 1874 going to Court story is told at page 39 in quite inept and indeed offensive style. Again about Brahms: — "When Brahms came over to England, a little incident occurred which made him appear in a somewhat unpoetical light. While he was staying at the Rudolf Lehmanns, there happened to be a tin of sardines upon the breakfast table one morning. It was one of his favourite dishes, and he forthwith attacked it with gusto. In a very few minutes the little pile of fish disappeared from view. Then, with a smile of satisfaction, he raised the sardine-tin to his lips, and — horribile dictu — drank down the oil which was left. After that it is a little difficult to be romantic about the composer" (page 187). Now, to begin with, Brahms never did come over to England; secondly, the gossip devoid of wit is third or fourth hand; thirdly, a vein of small malice against Brahms runs through the anecdotage, his art being evidently much above the heads of the Sterling-Mackinlay ménage.

In fine as to the present book, it would be far better for Antoinette Sterling's reputation if the whole of the bulky effusion could be bought up and destroyed. Her

story can be told, and has been told in the Press, in a way to soften her angularities, and throw into relief the deep impression which in a certain genre she legitimately made on English audiences. But this book only limns in stronger outline than ever an impulsive bigoted self-esteem. Though the author (b. 1876) is from Eton, and Trinity College, Oxford, it is written in atrocious taste from first to last. It is most honestly filial, but it is also very foolish. C. M.

Marcus, Hugo, Musikästhetische Probleme auf vergleichend-ästhetischer Grundlage nebst Bemerkungen üb. die großen Figuren in der Musikgeschichte. 8⁰, V u. 132 S. Berlin, Concordia, 1906. ℳ 1,—.

Meier, John, Kunstlieder im Volksmunde. Materialien und Untersuchungen. 8⁰, CXLIV u. 92 S. Halle a. S., M. Niemeyer, 1906. ℳ 5,—.

Mennicke, Karl, Hasse u. d. Brüder Graun als Symphoniker. Nebst Biographien u. thematisch. Katalogen. Gr. 8⁰, VI u. 568 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1906. ℳ 20,—.

Mohaupt, Franz, Zur Artung des Gesangsunterrichts. Mit besonderer Bezugnahme auf die 1904 für zulässig erklärte neue Auflage des »vaterländischen Liederbuches«. 8⁰, 56 S. Tetschen, O. Henkel, 1906. ℳ 1,—.

Nagel, Willibald, Gluck und Mozart, ein Vortrag. Musikalisches Magazin, 11. Heft. Herausgeg. v. E. Rabich. 8⁰, 36 S. Langensalza, H. Beyer u. Söhne, 1905. ℳ —,50.

Oberländer, Heinrich, Übungen zum Erlernen einer dialektfreien Aussprache. 7. durchgesehene Auflage, mit einem Anhang: Übungen in der richtigen Anwendung der Tonfarben, Regeln für den Vortrag. 8⁰, VIII u. 222 S. München, F. Bassermann, 1906. ℳ 3,60.

Da Ponte, Lorenzo, Die Hochzeit des Figaro. Komische Oper nach Beaumarchais (Bearbeitung des Wiener Hofoperntheaters), deutsch von Max Kalbeck, Musik von Mozart (vollständiges Buch). 8⁰, 164 S. Wien, Wallisheuser, 1906. ℳ —,75.

Prod'homme, J.-G., Hektor Berlioz (1803—69). Leben und Werke. Autorisierte Übersetzung aus dem Französisch. v. Ludwig Frankenstein. Gr. 8⁰, VIII u. 394 S. Leipzig, Deutsche Verlagsgesellschaft, 1906.

Prout, Louis B. Side-lights on Harmony. London, Augener, 1905. pp. 67, crown 8vo. 1/.

Essay I. Tonal Aspect of Harmony. Read as lecture to Mus. Association, 10 Nov. 1891. Though the exposition is concerned considerably with that unwholesome concept "chord-generators" (see VII, 295, April 1906), yet the main idea, of tracing the general melodial tendencies of notes in relation to the self-obvious tonality-sense, cannot but be sound, — indeed is a step in the right direction. Author goes so far out of the usual line, as to formulate "doubling" rules for this and that note, as per distance not from bass or "root" of chord, but from key-note, and irrespective of chord in which it occurs (p. 25 et seq.). Composers are well aware of this principle. — Essay II. Philosophic side of some laws of Harmony, articles in Augener's "Musical Record", 1901. In great measure, illustrative notes on his father Ebenezer Prout's system.

Quantz, Joh. Joach., Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Kritisch revidierter Neudruck nach dem Original. Berlin 1752. Mit einem Vorwort und erläuternden Anmerkungen versehen von Arnold Schering. Gr. 8⁰, XIV u. 277 S., VIII u. Musikbeilagen, 4 u. 3 S. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf., 1906. ℳ 8,—.

Riemann, Ugo, Manuale di Armonia. Traduzione italiana sulla edizione francese di Giacomo Setacciolo. Gr. 8⁰, XVI u. 244 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1906. ℳ 6,—.

Roeder, Karl, Unterrichtslehre des Volksschulgesanges. Gr. 8⁰, XII u. 186 S. Leipzig, Dürr'sche Buchhandlang, 1906.

Schmid, Otto, Das geistige Band in Mozart's Schaffen. Musikalisches

Magazin, 14. Heft. Herausgeg. v. E. Rabich. 8⁰, 20 S. Langensalza, Beyer & Söhne, 1906. ℳ —,25.

Schrader, Bruno, Das Riemann-Konservatorium in Stettin und sein Besitzer. Eine kritische Aufklärung. Aktuelle Blätter. 1. Stück. Gr. 8⁰, 28 S. Leipzig, A. Schmidt, 1906. ℳ —,40.

Steiner, A., Hans von Bülow. 94. Neujahrsblatt der Allgem. Musikgesellschaft in Zürich. Lex. 8⁰, 35 S. m. 1 Bildnis. Zürich, Hug & Co., 1906. ℳ 2,40.

Valentin, Caroline, Geschichte der Musik in Frankfurt am Main vom Anfange des XIV. bis zum Anfange des XVIII. Jahrhunderts. Gr. 8⁰, XII u. 280 S., m. 8 Tafeln. Frankfurt a. M., K. Th. Völcker, 1906. ℳ 8,—.

Walter, Anton, Dr. Franz Witt, Gründer u. erster Generalpräses d. Cäcilienvereins. Ein Lebensbild. Mit dem Bildnisse Dr. Witt's und dem Verzeichnisse seiner Kompositionen. 2. unveränderter Abdruck. Gr. 8⁰, VIII u. 262 S. Regensburg, F. Pustet, 1906. ℳ 2,—.

Wolfrum, Philipp, Johann Sebastian Bach. Mit 16 Vollbildern u. 11 Faksimiles. XIII. und XIV. Bd. von »Die Musik«, herausgegeben von Richard Strauß. Kl. 8⁰, 180 S. Berlin, Bard, Marquard & Co. 1906. ℳ 2,50.

Schriften von Künstlern über Künstler ist man immer geneigt, besonderes Interesse zuzuwenden. Der gewöhnliche Mensch gibt sich gern der Ansicht hin, daß bedeutende schaffende Künstler über das Wesen der Musik und besonders solcher Meister, die ihnen besonders ans Herz gewachsen sind, viel intimere Beziehungen haben müsse als solche, die sich das Notenschreiben entweder ab- oder nie angewöhnt haben. Was aber jeder in solchen Schriften sucht, ist das persönliche Moment; man sucht bei Künstlern freie, ungebundene Ansichten, die man sogar in Kauf nimmt, wenn sie offenbar verkehrt sind, man sucht rotes, frisch pulsierendes Blut, das natürlich nichts mit Journalistenfärbung zu tun hat. So sind die Wagner'schen Schriften, selbst die anfechtbarsten, immer eine wahre Wohltat, man sieht hier immer den großen Künstler mit seinem mächtig, nur aus sich selbst arbeitenden Innern.

Von Wolfrum's Schrift über Johann Sebastian Bach hätte man nun nach der persönlichen Seite hin viel mehr erwartet. Das Suchen nach persönlichen Ansichten fällt ziemlich negativ aus, und zwar derart, daß Spitta selbst als künstlerisch fühlender Mensch mit seiner schönen deutschen Gefühlsphantasie höher steht als Wolfrum, der in erster Linie als Künstler sich betrachtet wissen will. Denn daß Wolfrum in wissenschaftlicher Beziehung durchaus die Bahnen Spitta's wandelt, überall mit ihm geht (selbst bei kleinen Irrtümern, wie die Erklärung des großen Esdur-Präludiums mit den Fugen aus dem Buxtehude'schen Prinzip, S. 45), war nicht anders zu erwarten. Künstlerisch am persönlichsten gibt sich Wolfrum bei der Erklärung der Choralbearbeitungen, hier sieht man meistens eigene Physiognomie, und es ist zu bedauern, daß hierüber nicht ausführlicher gehandelt wurde. Denn was Bach gerade in dieser Beziehung geleistet hat, muß noch in ganz anderer Weise Gemeingut der heutigen Welt werden, als es bis dahin geschehen ist. Und dies kann durch nichts besser als mit geist- und phantasievollen »Führern« durch diese Wunderwerke geschehen. Wer diese Aufgabe einmal lösen würde, erwürbe sich ein größeres Verdienst um Bach, als durch Abfassung weiterer populärer Biographien, die wegen des unendlichen Reichtums Bach'scher Kunst immer nur bei den Anfängen stehen bleiben.

Nur nach einer Seite hin tritt in vorliegendem Buch das persönliche Moment noch wirklich fühlbar hervor, in dem Verhältnis des Verfassers zu der außer Bach'schen Kunst. Man könnte die Ausfälle des Verfassers auf Händel, Chrysander und dessen Reformen, auch gelegentlich auf Mendelssohn, ferner auch die Musikwissenschaft mit schonendem Stillschweigen übergehen und als ein Recht des persönlich sich ausdrückenden Künstlers entschuldigen und begreiflich finden, wenn, wie bereits gesagt, das Entgelt nach der anderen Seite hin bedeutend wäre. Es ist nun zwar durchaus nicht nötig, Händel und Chrysander in Schutz zu nehmen, doch verdienen Ausdrücke über letzteren als »einen ernsten und biederen deutschen Gelehrten«, »neumodische Striche und lederne Kadenzen«, die ein »Veräußerlichen« bedeuteten usw., immerhin angemerkt zu werden. Etwas eigentümlich berührt das Verwerfen der Chrysander'schen Bearbeitungen besonders vom Wagner'schen Standpunkt aus. Mir dünkt, daß Chrysander, der mit

solch eiserner Konsequenz das Drama in Händel'schen Oratorien herausarbeitete, mehr Wagner'sches dramatisches Empfinden bewies als es diejenigen tun, die hochmütig darüber hinweg urteilen. All dies wäre auch weiter nicht so interessant, wenn es nicht eine Tatsache klar beweisen würde: Ausfälle auf Händel und seine Kunst, auf Chrysander usw. sind heute von seiten enragierter Bachianer sehr häufig. Es gibt heute wirklich eine Bachpartei, deren eine Tätigkeit darin besteht, Händel mit allen Mitteln herunter zu setzen. Es muß aber doch seine Gründe haben, wenn man von einer Händelpartei gar nicht reden kann, und wenn die auch für Händel'sche Kunst Eintretenden nicht nur ohne alle Voreingenommenheit Bach gegenüberstehen sondern seine Kunst auch kräftig fördern. Da scheint es denn, als ob die Beschäftigung mit Händel die Geister doch in sehr erfreulichem Maße frei zu machen imstande, daß sie ein natürlicher Feind alles kleinlichen Cliquenwesens ist. Bei dem ausschließlichen Kultus Bach's ist dies, wie nun einmal die Gegenwart bei jeder Gelegenheit zeigt, nicht ganz der Fall, woraus man vielleicht entnehmen kann, daß ein energisches Studium Händel's doch nicht ganz »ohne« sein könnte, und sei es nur zur Ausbildung, zur Erweiterung der eigenen Persönlichkeit.

Nur noch einige Worte über den allgemeinen Charakter des Wolfrum'schen »Bach«. Er bringt im ersten Teil eine Biographie, im zweiten eine Einführung in die Werke. Diese erstreckt sich aber nur auf die Instrumentalmusik, das weite Gebiet der Vokalmusik steht noch aus. Daß das Buch als Einführung in die Bach'sche Kunst weiteren Kreisen nur warm empfohlen werden kann, braucht bei einem Musiker und Bachkenner wie Wolfrum nicht besonders betont zu werden. Um so bedauerlicher ist es, daß sich das Buch durch die genannten Ausfälle verunziert hat.

A. H.

v. Wolzogen, Hans, Musikalisch-dramatische Parallelen. Beiträge zur Erkenntnis von der Musik als Ausdruck. Gr. 8°, 237 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1906. *M* 6,—.

Ziller, B. Ein Beitrag zur Reform des Kunstgesanges. 8°, 40 S., Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1906, *M* 1,50.

Der Verfasser dieses an sich unbedeutenden und wenig ausgeführten Schriftchens findet eine gute Begründung seiner Ansichten in den Grundsätzen der alten italienischen Schule, für deren Vorschriften: *respirate bene, mettete bene la voce, pronunciate chiaramente ed il vostro canto sarà perfetto* (Pacchierotti) er sich mit Recht begeistert.

M. Seydel.

Besprechung von Musikalien.

Bach, Johann Sebastian, Passionsmusik nach dem Evangelisten Johannes. Bearbeitet von Heinrich Reimann. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1906. Partitur *M* 30,—.

Diese Ausgabe bezweckt, es in der Bearbeitungsfrage möglichst allen Teilen recht zu machen, weshalb sie in drei verschiedenen Fassungen auftritt. Erstens einmal in der Originalfassung mit ausgesetztem Continuo (entweder für Orgel oder Cembalo), wobei es durchaus zu billigen ist, die Jesusrezitative zum Unterschiede von den anderen durch die Orgel zu begleiten. Die zweite Ausgabe überträgt nach Franz'schem Muster das Akkompagnement in dem Rezitativ den Streichinstrumenten und fügt in den Chören und Arien von Bach nicht benutzte Instrumente hinzu, was in der dritten Bearbeitung in noch erhöhtem Maße geschieht. Die drei verschiedenen Bearbeitungen sind in einer Partitur aufgenommen, aber durch Bezeichnungen übersichtlich kenntlich gemacht, so daß man sie bequem studieren kann. Der Ausgabe ist eine gehaltvolle Einführung beigegeben, die auch einen kurzen Abriß über die Geschichte der Passion gibt. Der kleine Lapsus, daß der Chor »O Mensch bewein«, der die erste Bearbeitung der Johannespassion eröffnete, jetzt den zweiten Teil der Matthäuspassion beginne, korrigiert sich von selbst. Die Vorbemerkung orientiert auch über die stilgemäße Besetzung der Bläser.

A. H.

Vingt Suites d'Orchestre. Tome premier. Du XVIIe Siècle français 1640—1670. Publiées pour la pre-

mière fois d'après un manuscrit de la Bibliothèque de Cassel; précédèes d'une Etude historique par Jules Ecorcheville. Tome second. Partition d'orchestre et réduction pour le piano. Paris, L.-Marcel Fortin & Cie., Berlin, L. Liepmannssohn, 1906. à fcs. 12,50.

Zeitschriftenschau.

Zusammengestellt von **Walter Niemann.**

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift VII, Heft 1, S. 37.

Neue Zeitschriften.

MSS = Monatsschrift für Schulgesang. Essen a. R. G. D. Baedeker.
RCG = Revue du chant grégorien. Grenoble (France). Rue d'Alembert.
RG = Revue germanique. Paris, Felix Alcan. 108 Boulvard Saint-Germain.

Anonym. Armas Järnefelt. Geraldine Farrar. Erik Åkerberg, SMT 26, 10. — Prof. J. K. Paine (from the Boston transcript), Mu 11, 6. — Joseph Holbrooke, MSt 25, 649. — Franz Naval, MSt 25, 647. — Will. R. Chapman, Mu 11, 6. — Hugo Alfvén, SMT 26, 11. — Prof. Eberhard Schwickerath. — Hofkapellmeister F. Weingartner, RMZ 7, 22/23. — Max Andorff †, ZfI 26, 24. — Jubiläum des Männerchor Wiedikon-Zürich anläßlich seines 75jährigen Bestandes, SMZ 46, 18 f. — VII. Schweizer. Tonkünstlerfest in Neuenburg, SMZ 46, 18. — Die Sängerfahrt der Basler Liedertafel nach Berlin (v. 20.—27. Mai), SMZ 46, 19. — Jubilee of the foundation of Diocesan Choral Associations, MT 62, 760. — Gluck and Lavater, Et 24, 6. — Catalogue of Bodleian mss. The Athenaeum, London 4099. — Symphonies in a Greek theatre, Mu 11, 6. — Bilan musical: Concerts Lamoureux et Colonne, RM 6, 12. — M. van Dyck, la langue allemande aux concerts de Paris, et M. Weingartner. RM 6, 10. — Lettres inédites de comédiens et chanteurs de la Révolution, RM 6, 11. — A curious church Cantata of Bach, MT 62, 760. — Das Bach-Museum zu Eisenach, Si 31, 6. — Aus der neuen symphonischen Literatur, Der Türmer, Stuttgart 8, 9. — Die Umarbeitung der Prüfungsordnung des Musikpädagogischen Verbandes, KL 29, 12. — Ernst Wolff: Felix Mendelssohn-Bartholdy. Bespr. LZ 57, 24. — Den stora Svenska musikfesten 31 maj och 1 Juni, SMT 26, 10. — Zwei russische Lieder, NMZ 27, 17. — Streiflichter von der Musik-Fachausstellung in Berlin, ZfI 26, 24 ff. — Der Mozart-Zyklus in der Hofoper, Die Wage, Wien 9, 22. — Le Roi Aveugle, de MM. Hugues Le Roux et Henri Février à l'Opéra-Comique, RM 6, 10.

Andersson, O. Sången i våra skolor, FM 4—7.

Arend, M. Die Aachener musikalischen Verhältnisse um 1841, RMZ 7, 22/23.

Augé de Lassus, L. V. Capoul, RM 6, 10.

b.- Der Schulgesang in seiner Bedeutung für die Zukunft des Kirchenchores, MS 39, 6/7.

Batka, R. Wagnerianer einst und jetzt, KW 19, 16.

Baughan, E. A. — **Boughton,** R. Wagner and his English critics, MSt 25, 648.

Bourgault-Ducoudray. Les modes diatoniques, RM 6, 11.

Bradley, C. Some American Musicians. MHe März, 1906.

Brenet, M. Quelques musiciens français de XVIIIe siècle. Les Le Clerc, RM 6, 12.

Brereton, A. Opera, past and present. Cassel's Magazine, London, June 1906.

Brieger-Wasservogel, L. Vom Komponieren. NZfM 73, 24.

— Der Künstler und das Leben, Die Wage, Wien, 9, 23.

Brussel, R. Le soixantième anniversaire musical de C. Saint-Saëns, CMu 9. 11.

Bundi, G. Liszt's »Tellskapelle«, SMZ 46, 19.

Burlingame Hill, E. Willem Mengelberg, Mus 11, 6.

C., J. Notes sur la musique orientale I. Le chant, la musique et la danse en Egypte, RM 6, 10.

— La musique et les lycées de jeunes filles, RM 6, 10.

Calvocoressi, M. D. A few remarks on modern french pianoforte music, MMR 36, 426.

Caspari, W. Mozart, Si 31, 6.

— Regensburg, MSfG 11, 6.

Cecil, G. Signor Caruso, Cassel's Magazine, London, June 1906.

Child, R. W. The critic and the law, Atlantic Monthly, London, May, 1906.

Chop, M. Der III. musikpädagogische Kongreß in Berlin, MWB 37, 21.
— Die Berliner Musik-Fachausstellung, Tägliche Rundschau, Berlin 108, 1906.
Chwatal, B. Über den Wert oder Unwert der Zinkpfeifen, ZfI 26, 24.
Claypole, A. G. Studies in the early history of opera, IV. Early German opera at Hamburg, MSt 25, 650.
Cobbett, W. W. Stoeving on the Violin, MN 19 Mai 1906.
— W. Y. Hurlstone, MN 9 Juni 1906.
Combarieu, J. Le mode mixolydien au point de vue mélodique et harmonique, RM 6, 11.
— Les modes autres que notre »majeur« et notre »mineur«, RM 6, 10.
— Analyse rhythmique de la Ve Symphonie de Beethoven, RM 6, 12.
Cooke, J. Fr. The making of an artist. The views of Alfred Reisenauer, Et 24, 6.
Cordes. Die große Orgel im Dom zu Paderborn, ZfI 26, 24.
Corver, W. J. Parsifal, WvM 13, 19ff.
Cronbach, R. Music in South Africa, MN 7 Apr. 1906.
Cross, W. L. The act of composition, Atlantic Monthly, London, May, 1906.
Cumberland, G. The manliness of Chopin, MSt 25, 645.
— Ernst Newman, Sir Edw. Elgar (Bespr.), MSt 25, 647.
D., C. Elsa Hensel-Schweitzer, NMZ 27, 18.
D., T. Wagner and commonsense, MSt 25, 650.
Davey, H. Grove's Dictionary, MHe April, Mai 1906.
Debay, V. Le Songe de Gérontius d'Edward Elgar, CMu 9, 11.
— »Le Roi Aveugle« v. Massenet. (Erstauff. i. Paris), CMu 9, 10.
— »Le Clos«, de Silver et »La Gloire de Corneille«, CMu 9, 12.
Deutsch, O. E. Anselm Hüttenbrenner's Erinnerungen an Schubert, Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft, Wien, 16, 1906.
Diot, A. Le festival Beethoven-Berlioz, CMu 9, 10.
Dorner, H. Die neue Konzertorgel im Saalbau des Industrie- u. Kulturvereins zu Nürnberg, ZfI 26, 23.
Dotted Crotchet. Canterbury Cathedral, MT 62, 760.
Dubitzky. Fr. Notenmalerei und Notenscherze, BfHK 10, 9.
Duncan, E. Abdy Williams, The story of organ music (Bespr.), Mus 11, 6.
Dunn, G. E. Press Piracy, MN 21 April 1906.
— Castles in Spain, MN 28 Apr. 1906.
Dunn, G. E., Modern English Song, MN 19 Mai 1906.
Dusselier, E. Les suites d'octaves et de quintes, un curieux passage de »l'Armide« de Gluck, RM 6, 11.
Ecorcheville, J. Corneille et la musique, CMu 9, 12ff.
Edwards, F. E. Hereford Cathedral, MT März 1906.
— John Day, music-printer, MT März, April 1906.
— Judas Maccabæus, MT April 1906.
— St. John's, Oxford, MT Mai 1906.
— Ed. Speyer's Music-collection, MT Mai, June 1906.
— Canterbury Cathedral, MT Juni 1906.
Elson, A. Club programs from all nations, XII. Denmark and (!!) Switzerland, Mus 11, 6.
Ernst, A. L'art de R. Wagner: L'harmonie, GM 52, 21/22ff.
Falkenhorst, C. Melodientaubheit, Allgemeine Ztg München 113, 1906.
Finck, H. T. What is American music? Et 24, 6.
Fischer, M. Das Händelfest in Mainz, RMZ 7, 22/23.
Fisher, Th. Birds in Central London, MN 21 Apr. 1906.
Fletcher Robinson, B. Music chronicles in Cartoon. Windsor Magazine, London, June, 1906.
Fockema Andreae, J. P. De herziening der wet van de maatschappij tot bevordering der toonkunst, WvM 13, 22.
Gastoné, A. Le »Te Deum«, RCG 14, 8/9.
Gates, W. F. San Francisco and its music, Mus 11, 6.
Gauer, O. Musical appreciation and artistic sincerity, MSt 25, 650.
Gehrmann, H. Carl Maria v. Weber, Mk 5, 17.
Goddard, J. The rise of music, MSt 25, 646.
— The beginnings of music in Egypt and Assyria, II. Hebrew Music, MSt 25, 648.
Goetschius, P. Lessons in modulation, Mus 11, 6ff.
Göhler, G. Johanna Schreyer's »Harmonielehre«, KW 19, 18.
Gourmont, R. de. J. S. Bach et Beethoven, LM 2, 12ff.
Gräner, G. Die tote und die lebendige Operette, Die Schaubühne, Berlin 2, 21.
Grattan Flood, H. W. Burns as an adapter of Irish melodies, New Ireland, Review, London, June 1906.
Gravrand. La musique et les nouveaux programmes du brevet supérior, RM 6, 10ff.
Griffiths, J. R. Lightwood's Story of Hymn-tunes, MHe Mai 1906.

Groschke, C. Carl Maria von Weber als Lehrer. Mk 5, 17.
Grospellier, A. Le Kyrie pascal »Lux et orige« avec tropes, RCG 14, 8/9.
— Le »Kyrie rex splendens« avec tropes, RCG 14, 6/7.
Guérin, A La trompette la-pa, RM 6, 10.
Gürke, G. Vom Musiksaal der Zukunft, Hannoverscher Courier, 17. März 1906.
H. Optik und Akustik, ZfI 26, 26.
H., V. »Das walt mein Gott«, MS 39, 6/7.
Hahn, E. Vereinigte Schweizer-Musiker-Lokalvereine, DMZ 37, 24.
Hale, E. D. The study value of the pedal, Et 24, 6.
Hamel, C. Die Musik-Fachausstellung zu Berlin, Mk 5, 18.
Hammer, H. Das Tonkünstlerfest in Essen, RMZ 7, 24/25.
Harding, W. G. Advance of music in Columbus, Ohio, MC 26, 23.
Harrison, B. Musical Prodigies, MT Mai 1906.
Harthaway, J. W. G. The abolition of key, Et 24, 6.
Hartmann, L. Die drei Pintos, Mk 5, 17.
Helbig, M. D. Der Rakoczy-Marsch, AMZ 33, 21.
Heyck, Ed. »Andre Städtchen, andre Mädchen.« Ein Beitrag zur Entstehung d. Volksliedes, Daheim, Leipzig, 42. 36.
Hill, E. B. A course in listening for piano students, The Question of rhythm, Mus 11, 6.
Homan, J. A. Cincinnati May music festival, MC 26, 19.
Hook, C. M. Isadora Duncan and her school for classic dancing, Et 24, 6.
Johandl, R. Stift Göttweig, MS 39, 617.
Irvine, D. Wagner's »Ring« and English critics, MSt 25, 647.
Ittel, Ch. A. The hygiene of correct breathing, Et 24. 6.
Joss, V. »Salome« v. R. Strauß, Die Wage, Wien 9, 20.
Kalischer, A. Chr. Vierzehn (bzw. fünfzehn) ungedruckte Briefe Beethoven's, Mk 5. 18.
K., O. Das Essener Tonkünstlerfest, NMZ 27, 18.
Karr, L. Outdoor music in June, Mus 11, 6.
Katt, Fr. Musik- und Theaterverhältnisse vor und während der Franzosenzeit in Berlin, DMZ 37, 21.
Kerst, Fr. Carl Maria von Weber als Schriftsteller, Mk 5, 17.
Kienzl, W. Weber der Deutsche. Mk 5, 17.
— Das Malerische im musikalischen Drama, KW 19, 17.
Klages, A. Olga Klupp-Fischer. Joseph Frischen, NMZ 27, 17.
Klepzig. Das Robert Schumannfest in Bonn, NZfM 73, 23.
Kloss, E. Brief an R. Wagner, MWB 37, 21.
Koczirz, A. Bemerkungen zur Gitarristik, ZIMG 7, 9.
Komorzynski, E. v. Der Ausklang des Wiener Musiklebens 1906, BfHK 10, 9.
König, A. Reichenberger Volkslieder, Deutsche Arbeit, Prag 5, 9.
Köster, A. Das Melodram, Deutsche Rundschau, Berlin 32, 9.
Krehbiel, H. E. The Cincinnati festival, Mu 11, 6.
Krogh, Chr. Ellen Gulbranson, FM 4–7.
Kruijs, M. H. Van't. Sem Dresden, MB 21, 23.
Krull, L. Padre Martini und die Musik, NMP 15, 11/12.
Kruse, G. R. Aus Otto Nicolai's letztem Tagebuche, Beil. z. Voss. Ztg. 19, 1906.
— Otto Nicolai in Leipzig, SH 46, 24ff.
Küffner, K. Zur Lage des Gesangunterrichts in Bayern, MSS 1, 3.
Kühn, E. Kritische Nachlese zum 3. Musikpädagogischen Kongreß in Berlin, NMP 15. 11/12.
Kursch, R. Jankóklavier und Harmonium als Lehrfach, NZfM 73, 25.
Lacour, A. L'acoustique des théâtres, Nouvelle Revue, Paris, Mai 1906.
Lapidoth, Fr. Isidora Duncans dans, De Gids, Mai, 1906.
Laser, A. Wanderungen durch die Berliner »Musik-Fachausstellung«, NMZ 27, 18.
Lederer, V. Maifestspiele im alten Bardenland, NMZ 27, 18.
Leichtentritt, H. Aufführungen älterer Musik in Berlin, ZIMG 7, 9.
Lessmann, O. Das erste Händelfest d. Kaiserin Friedrich-Stiftung in Mainz, AMZ 33, 21.
— Das 42. Tonkünstlerfest in Essen, AMZ 33, 22f.
— Von der Musik-Fachausstellung, AMZ 33, 24.
Lichtwark, A. Musik und Gymnastik, Der Sämann, Leipzig, 1, 1905.
Liebish, F. Opera at Covent Garden, MSt 25. 646.
Liebscher, A. Hausmusik für d. Volksschule, MSS 1, 3.
Liese, J. Liszt in Aachen im Jahre 1857, RMZ 7, 22/23.
Lliurat, F. Sobre'ls concerts Paderewski, RMC 3. 29.
Löbmann, H. III. Musik-Pädagogischer Kongreß zu Berlin, MS 39, 6/7.
Löwenthal, D. Lernt Bratsche spielen, KL 29, 12.

Lüpke, G. v. Hausmusik v. Max Reger, NMZ 27, 16.
M. Sprüche f. d. Wechselgesang, KCh 17, 6.
M. v. Mozart-Geschriften, Cae 63, 6.
M., X. Ludwig Boslet's Orgelkompositionen, C 13, 6.
Macédonski, A. La musique universelle, RM 6, 12.
Malms, O. Zur Geigenmensur-Frage, ZfI 26, 26.
Mansfield, O. A. The organ part of Mendelssohn's »Elijah«, MSt 25, 647ff.
Marchesi, S. D. C. Music in Paris, MMR 36, 426.
Masson, P. Note sur Du Faur, musicien de l'Académie des Valois au XVIe siècle. RM 6, 10.
Mathews, W. S. B. The handling of piano technic for very young children, Et 24, 6.
Mitjana, R. Historia del desenrotllament del teatre dramatich y musicala Espanya desde'ls seus origens al comensament del segle XIX, RMC 3, 29.
Mojsisovics, R. v. Bürger's »Leonore« in der Musik, Mk 5, 18.
Moissl, Fr. Musikgeschichtliches aus Reichenberg's alten und jungen Tagen, Deutsche Arbeit, Prag 5, 9.
— Zur Würdigung Kamillo Horn's, Deutsche Arbeit, Prag 5, 9.
Monaldi, G. Berühmte Sänger d. 19. Jahrh. (ital.) Nuova Antologia, Rom, Mai 1906.
Montfort, R. La Mélodie, Le Journal Musical, 12, 11.
Morold, M. »Salome« in Graz, Österr. Rundschau, Wien 7, 82/83.
Morrison, H. S. Mdme. Calvé on how she began, Girl's Realm, Lond. June 1906.
Morsch, A. Die Musikfeste in Mannheim, Mainz, Bonn u. Essen, KL 29, 12.
Morton, F. H. Breathing in its relation to pianoforte-playing, Mus 11, 6.
Münz, B. Mozart-Briefe, Allgemeine Ztg. München 103, 1906.
N., A. Das 75jährige Jubiläum des Cäcilienvereins Solothurn, SMZ 46, 18.
— Die Jubiläumsfeier des Basler Männerchors v. 26. u. 27. Mai 1906, SMZ 46, 19.
N., H. »Im großen Schweigen« von H. Diepenbrock, WvM 13, 21.
— Gelijke monniken, gelijke kappen (Pensioenfonds-Konzert te Amsterdam) WvM 13, 22.
— Felix Weingartner en de oratorium-vereeniging te Amsterdam, WvM 13, 19.
Nagel, W. Schumann und wir, NZfM 73, 23f.
Neitzel, O. Das 42. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Essen, S 64, 41.
Nelle. Klippen im Fahrwasser des Gemeindegesanges, CEK 20, 6.
Nf. Aus der Jugendzeit eines Achtzigjährigen, SMZ 46, 18.
Niemann, W. Zum 50. Todestage Rob. Schumann's, NZfM 73, 23.
— Leipziger Musikleben, KW 19, 16.
Pastor, W. Eine neue Partiturschrift, Die Zukunft, Berlin 14, 32.
Pearce, Ch. W. A dictionary of organ stops, Mus 11, 6.
Pedrell, F. Músichs vells de la terra. Adicions a la primera serie (segle XVI). Bibliografia de Flecha (oncle), RMC 3, 29.
Perriot, F. Méthode élémentaire d'exécution du chant grégorien, RCG 14, 6/7 ff.
Piper, K. Kunstgenuß und Kunstkritik, Schleswig-Holstein. Zeitschrift f. Kunst und Literatur, Altona 1906, 2/4.
Pirro, A. Les années de jeunesse de J. S. Bach, CMu 9, 11.
Pohl, L. Erinnerungen an die Musikfeste in Baden-Baden, AMZ 33, 24.
Poppelreuter, W. Musikalische und Unmusikalische, Der Türmer, Stuttgart, 8, 9.
Pothier, J. Une objection contre le chant grégorien, RCG 14, 6/7.
— De la syllabe pénultième des proparoxytons dans le chant grégorien, RCG 14, 8/9 ff.
Poyser, A. The case of comic opera, MSt 25, 650.
Pr., F. Instrumentierungskunst u. Partiturspiel, S 64, 40.
Pudor, H. Zur Reform d. Konzertsaales, NMP 15, 11/12.
Puttmann, M. Die Musik-Fachausstellung in Berlin, BfHK 10, 9.
— Die Musik auf der diesjährigen Großen Berliner Kunstausstellung, NMP 15, 13.
Q., H. »Le Clos«, opéra comique de M. Charles Silver, RM 6, 12.
Quittard, H. Musique anglaise; le Songe de Gérontius d'Edward Elgar, RM 6, 12.
— Le concours Diémer au Conservatoire, RM 6, 10.
Rappard, A. De Kunstwetenschap en de Kunstenaar, Cae 63, 6.
Riesenfeld, P. Felix Weingartner, Nord und Süd, Breslau 29. Juni 1906.
— Henrik Ibsen †, AMZ 33, 23.
Rouget, H. La musique à l'hôtel Drouot, RM 6, 12.
— Ventes d'autographes à l'hôtel Drouot, RM 6, 11.
Rowbotham, J. F. Berlin Technical Exhibition, MMR Juni 1906.
Rudder, M. de. Peter Cornelius, RG 12, 3.
Russel, L. A. The common-places of vocal art, Mus 11, 6.

S. Notes sur la musique et la danse orientales: les danseuses de Samoa. Folklore musical: la flûte enchantée dans l'Inde, La musique religieuse au Tibet, RM 6, 11.
Sablayrolles, D. M. Un viatge a través els manuscrits gregorians espanyols, RMC 3, 29f.
Samazeuilh, G. Pariser Opernpremieren, S 64, 39.
— Charles Silver's Spieloper »Das Gehöft« in d. Opéra-Comique, S 64, 43/44.
Schaefer, K. L. Die Akustik als Zweig der musikalischen Ausbildung, KL 29, 11.
Schaub, H. F. Die deutschen Musiker u. die Sozialdemokratie, DMZ 37, 22.
— Der Musikunterricht in d. Schule, NZfM 73, 25ff.
Scheibler, L. Zur Verteidigung von Weber's einstimmigen Liedern, Mk 5, 17f.
Scherber, F. Ein Brief Friedr. Kind's an Peter Joseph Lindpaintner, NMZ 27, 17.
Schloesser, A. Das Theater in Berlin, Süddeutsche Monatshfte., Stuttgart, 3, 6.
Schmitz, E. Das Musikfest in Augsburg, S 64, 42.
Schondorf, E. Die Tonwertmethode, MSS 1, 3.
Schütz, A. Zur Reform des Konzertwesens, NMZ 27, 16.
Schwers, P. Deutsches Tonkünstlerfest in Essen, DMZ 37, 22.
— Von der Deutschen Musik-Fachausstellung, RMZ 7, 24 25.
Segner, Fr. Zwei unbekannte Weberbriefe, Mk 5, 17.
Segnitz, E. Carl Maria von Weber und R. Wagner, MWB 37, 22/23.
— Stephan Krehl, BfHK 10, 9.
Seifert, A. Jugendkonzerte und Schulorchester, AMZ 33, 25.
Seifert, K. P. Die richtige Wahl des Lehrers, ein wichtiger Faktor zum Beginn des Musikunterrichtes. Österreich-Ungarische Musiker-Ztg., Wien 14, 22.
Shakespeare, W. Phrasing and summary, Mu 11, 6.
Shedlock, J. S. Spanish Music, MMR Juni 1906.
Shelp, H. W. What is voice? Et 24, 6.
Sherwood, E. P. Poise in Key fitting and hand leading, Mus 11, 6.
Southgate, T. L. Grove's Dictionary, MN 28 Apr., 5 Mai 1906.
Spanuth, A. Große Oper in New York, S 64, 43/44.
Spitta, F. Der Entwurf eines Gesangbuches für die evangelische Kirche in Württemberg, MSfG 11, 6.
Sprague, E. P. New organ in Richmond. Indiana, Et 24, 6.
Stange, Die schleswig-holsteinischen Musikfeste, Die Heimat, Kiel 16, 6.
Straeten, E. v. d. Leon Sametini, St 17. 194.
Strauss, M. Inhalt und Ausdrucksmittel der Musik, AMZ 33, 21ff.
Sterner, R. L. Notes on the season's grand Opera stars, Et 24, 6.
Stöbe, P. Die kirchenmusikalischen Einrichtungen Zittaus vor der Reformation. KCh 17, 6.
Thomann, R. Eidgenössischer Sängerverein, SMZ 46, 17.
Tischer, G. Das Schumannfest in Bonn, RMZ 7, 22/23.
— Das 83. niederrheinische Musikfest zu Aachen, RMZ 7, 24/25.
Tissot, H. L'enseignement populaire de la musique polyphonique II, RCG 14. 6/7ff.
Trapp, E. Das VII. schweizerische Tonkünstlerfest in Neuenburg, AMZ 33, 24.
— VII. schweizerisches Tonkünstlerfest in Neuchatel am 26. u. 27. Mai, NMP 15, 13.
Tovey, D. F. The Vitality of Artistic Counterpoint, ZIMG 7, 9.
Uhl, E. Die Mainzer Händel-Aufführungen. NMP 15, 13.
V., J. XVIII. Generalversamml. des Cäcilienvereins der Diözese Straßburg, C 13, 6.
Vancsa, M. Rückblicke auf das Wiener Musikjahr, KW 19, 17.
— Von neuerer musikgeschichtlicher Literatur, NMP 15, 13.
— Hermann Winkelmann, NMP 15, 13.
Vianna da Motta, J. Die neuen Ausgaben von Berlioz' Instrumentationslehre, KL 29, 12.
Vuillermoz, L'Ancêtre, Le Journal Musical, 12, 11.
W., A. M. Accompanied recitation, MSt 25, 647.
W., J. Alex. Glazounow, NMZ 27, 18.
W., ss. Gesang- und Musikunterricht an d. Seminaren, Der Volksgesang, 46, 19.
Wadsack, A. Die Tonbildung im modernen Klavierunterricht, KL 29, 12.
Walsemann, H. Tonanschauung, KL 29. 11.
Weber, W. Gabriel Pierné's »Kinderkreuzzug, KW 19, 16.
Werker, W. Die bösen dissonanten Obertöne, AMZ 33, 24ff.
Werner, H. Hugo Wolf und R. Wagner, Österreich. Rundschau, Wien, 7, 80.
Wild, J. Nachklänge zur Gedächtnisfeier für R. Schumann in Bonn, AMZ 33, 22.
Willenbücher, H. Die Händel-Aufführungen der Kaiserin Friedrich-Stiftung

zu Maiz am 17. und 18. Mai, NMZ 27, 18.

Williams, A. Garde Républicaine Band, MHe April 1906.

Winterfeld, A. van. Anecdoten uit het leven van Berlioz, MB 21, 23.

Witting, C. Joh. Seb. Bach's Sonaten f. d. Violine, NMZ 27, 17.

Wolf, J. Die Berliner Musik-Fachausstellung, ZIMG 7, 9,

Wolff, K. Musikfest in Saarbrücken, RMZ 7, 24/25.

Zuijlen v. Nijevelt, v. Mahler's 6. Symphonie (aus »Het Vaderland«), WvM 13, 20.

Buchhändler-Kataloge.

W. Harold & Co., London W.C. 201 A. Shaftesbury Av., Catalogue No. 26 (1906) of music and musical literature (ancient and modern), second band.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Berichtigungen. In Heft 3, Seite 119, 1. Spalte, 15. Zeile lies 1873 statt 1883. Heft 6, S. 251, 2. Spalte, 9. Zeile lies 56 statt 65; S. 256, 2. Spalte, 9. Zeile lies Seelenwerte. Heft 7, S. 273 ist in der 4. Zeile v. u. vor »Music« das Wort »American« einzufügen; S. 274, Zeile 7 lies Schuylkill, Zeile 12 lies States-Yay., Zeile 15 lies »he« statt »be«. Heft 8, Seite 333, Zeile 25 v. u. handelt es sich nicht um die Ratswahlkantate (Cantate pour les Elections de Leipzig), sondern nur um die Burleske »Die Kaffeekantate«, die auch in Frankreich »La Caffee Cantate«, nicht »Cantate sur l'abus de café« genannt wird.

Frage.

Mrs. Edmond Wodehouse (56 Chester Square, London) would be much obliged for any information which could be supplied to her about the old Cantos flamencos of Spain. At present, the only mention she can find of those songs (which appear to be sung in the Andalusian dialect of the Gitanos) is contained in vol. VII of E. Van der Straeten's »La Musique dans les Pays-Bas«, and in a few Spanish song-collections. Had these songs any connection with the Flemings, from which the word flamencos appears to be derived?

Ortsgruppen.

Berlin.

Eine Reihe interessanter Vorträge versammelte am 20. Mai die Ortsgruppe Berlin in den Räumen des psychologischen Instituts der Universität, das unser Mitglied Herr Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Karl Stumpf wieder in liebenswürdigster Weise zur Verfügung gestellt hatte. Die Herren Dr. Erich v. Hornbostel und Dr. Abraham, welche in gemeinsamer Arbeit schon so manchen Beitrag zur vergleichenden Musikforschung geliefert und so manche Ergebnisse ihrer Untersuchungen vor das Forum der IMG. gestellt haben, sprachen über »Tunesische Melodien« und über »Indianer-Melodien aus British Columbia«. Da beide Vorträge durch den Druck veröffentlicht werden, so erübrigt es sich, hier näher auf sie einzugehen. Es sei nur darauf hingewiesen, daß beide auf phonographischen Aufnahmen fußten, welche sie mit allen Hilfsmitteln der Wissenschaft untersucht hatten. Lichtbilder, Zeichnungen und Phonogramme unterstützten ihre Darlegungen, denen allgemeines Interesse ent-

gegengebracht wurde. Auch Herr Dr. Hugo Leichtentritt, welcher mit seinen »Scheintoten« italienische Gesangsmusik aus der Zeit um 1600 vorführte, erwarb sich allgemeinen Dank. Mit feinem Verständnis brachte er folgende Chöre zu Gehör: Monteverdi, *Cruda Amarilli* (Madrigal) 5 voc., *Agnus dei* der Messe *»In illo tempore«* 6 voc.; Gesualdo, Princ. di Venosa, *Resta di darmi noia* (Madrigal), 5 voc.; Marenzio, *Solo e pensoso* (Madrigal), 5 voc.; Giov. Gabrieli, *O domine Jesu Christe*, 8 voc. Diese Gesänge zeigten aufs deutlichste, wie nahe jene Zeit der unsrigen steht, und wie unsre Kunst sich aus der Vergangenheit reichste Anregung holen könnte.

Johannes Wolf.

London.

At the Musical Association meetings of 1905 — 6 season, held at Messrs. Broadwoods', Conduit Street, the following papers were read. In all cases chairman and lecturer take part in "discussion": — (A) 21 Nov. 1905, Mr. Thos. Casson on the Development of the Resources of the Organ, Dr. W. H. Cummings in chair, discussion by Messrs. Lloyd, Maclean, Shinn, Southgate, and Statham. — (B) 18 Dec. 1905, Dr. E. W. Naylor on Some Characteristics of Heinrich Schütz, with illustrations by the lecturer, Mr. T. L. Southgate in chair, discussion by Messrs. J. F. Barnett, Langley and Statham. — (C) 16 Jan. 1906, Mr. Clifford B. Edgar, on Mozart's early efforts in Opera, with illustrations by small choir conducted by lecturer, Dr. W. H. Cummings in chair, discussion by Mr. T. L. Southgate. — (D) 19 Feb. 1906, Mr. E. J. Dent, on Leonardo Leo, illustrations by Mr. F. C. S. Carey, Mr. A. H. D. Prendergast in chair. — (E) 20 March 1906 Rev. G. R. Woodward, on German Hymnody from the XII century to the middle of the XVII., illustrations by the choir of Gray's Inn conducted by Mr. J. C. Long, Mr. Jas. E. Matthew in chair, discussion by Sir Fredk. Bridge and Messrs. Fuller, Maitland, R. R. Terry and W. H. Thelwall. — (F) 17 April 1906, Mr. H. H. Statham, on the Function of the Organ in accompanying Choral and Orchestral works, illustrations by lecturer, Dr. C. W. Pearce in chair, discussion by Messrs. Casson, Hinton, Sharp, Southgate, and Warriner. — (G) 15 May 1906, Dr. F. G. Shinn, on the Study of History of Music, Mrs. Newmarch in chair, discussion by Miss Daymond and Messrs. J. Percy Baker, Jas. E. Matthew and R. R. Terry. — (H) 19 June 1906, Dr. Percy Buck, on Prolegomena to Musical Criticism, Mr. J. A. Fuller Maitland in chair discussion by Messrs. Clifford B. Edgar, G. Langley, and F. Gilbert Webb.

J. Percy Baker, Secretary.

Neue Mitglieder.

Matin, Charles, Paris, 15 Avenue du Maine.
Myers, Charles S. Esq. Cambridge, Melrose Grange Road.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Bröll, Frau Emma, Frankfurt a. M., jetzt Sandhofstraße 27.
Mey, Kurt, Dresden, jetzt Nürnbergerstraße 14 II.
Musikhistorisches Seminar der Friedrich Wilhelms-Universität, Berlin, Schinkelplatz 6.
Wachtel, Ludwig, früher Rom, jetzt Charlottenburg, Straße 17b Nr. 8.

Ausgegeben Anfang Juli 1906.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100 N
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 11. Siebenter Jahrgang. **1906.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 *M*. Anzeigen 25 *Pf* für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 *M*.

Zur Schumann-Gedächtnisfeier.

Die Reihe der geräuschvollen Gedächtnisfeiern ist nunmehr auch an Robert Schumann gekommen, den still versonnenen Meister, dem in Leben und Kunst nichts ferner lag, als seiner Individualität durch ein glänzendes äußeres Auftreten erhöhte Geltung zu verschaffen. Es kann sich natürlich hier nicht darum handeln, die Masse der Festartikel, sei es panegyrischen oder polemischen Charakters, noch zu vermehren, sondern nur darum, kurz die Fäden aufzuweisen, die von Schumann's Kunst herüberlaufen in die Gegenwart. Eine solche Betrachtung dürfte um so mehr am Platze sein, als die durch den Kampf der Neudeutschen entfesselte Parteileidenschaft, die geraume Zeit auch Schumann's Bild in der Geschichte mehr oder weniger verzerrt hat, nunmehr abzuflauen beginnt und einer objektiven Beurteilung den Raum freigibt.

Getreu dem Worte Schumann's, daß sich in seinen Werken stets Mensch und Musiker zugleich auszusprechen pflegen, wird man bei der Würdigung seiner Kunst von seiner Persönlichkeit auszugehen haben. Diese Persönlichkeit stellt eines der kompliziertesten psychologischen Probleme dar, die die Musikgeschichte kennt, aber ein Grundzug, der auch für seine historische Stellung den Ausschlag gibt, springt doch sofort in die Augen: ein aristokratisch zurückgezogenes Wesen, eine instinktive Abneigung gegen die Berührung mit der Außenwelt. Schumann war alles eher, als eine »soziale Natur«. Er verfolgte die politischen und sozialen Probleme seiner Zeit mit Interesse, allein sobald sie praktisch in sein Leben einzugreifen drohten, zog er sich scheu in sein Inneres zurück. Es gibt kein lehrreicheres Beispiel für den Unterschied von *vita activa* und *contemplativa* im Künstlerleben, als das Verhältnis Wagner's und Schumann's zum Revolutionsjahr 1848.

Schumann ist denn auch nie der Mann der Massen gewesen. Seine Anhängerschaft umfaßte nie so weite Kreise, wie die Beethoven's oder Wagner's; sie hat sich von Anfang an aus einer beschränkteren Anzahl gleichgestimmter Naturen zusammengesetzt. Aber sie hat sich dafür während der letzten 50 Jahre in Haus und Familie trotz aller Anfechtungen auch nicht vermin-

Ein Aufsatz über Michael Haydn († 10. August 1806) erscheint in nächster Nummer, da die rechtzeitige Fertigstellung des Artikels durch Krankheit des Verfassers verhindert wurde. Die Redaktion.

dert. Und deren sind es nicht wenige gewesen, zuerst das Philistertum eines Fink, dann das geschäftige Treiben eines großen Teils der Anhänger Mendelssohn's, endlich die fanatische Gegnerschaft der Neudeutschen. Die historische Forschung hat die tatsächlichen Verhältnisse längst klargestellt. Namentlich der Fall Schumann contra Wagner besitzt für sie nur biographisches Interesse. Wem fiele es auch auf literarischem Gebiete ein, Eichendorff gegen Hebbel, Mörike gegen Schiller ausspielen zu wollen? Wohl aber erkennen wir, daß für die unmittelbare Vorgeschichte unserer modernen Kunst Schumann einen der wichtigsten Faktoren darstellt, in erster Linie was Rhythmik und Harmonik betrifft. Daß hierfür auch noch die späteren Werke von hoher Bedeutung sind, zeigt, um nur ein Beispiel anzuführen, die Manfredouvertüre, wohl das »modernste« Orchesterstück aus Schumann's Feder. Auch in der Heranziehung der Instrumentalbegleitung zum Stimmungsausdruck hat Schumann's Lied Anregungen gegeben, die bis auf die heutige Zeit noch lebendig fortwirken. An dem absprechenden Urteil, das namentlich in jungen Musikerkreisen über den Sinfoniker Schumann im Schwange ist, wird man ebenfalls nicht unbeträchtliche Abstriche vornehmen müssen. Seine so gern bekrittelte thematische Arbeit hält freilich den Vergleich mit Beethoven nicht aus. Allein man soll nicht dem einen Schumann zur Last legen, was seit Beethoven's Tode eine allgemeine Erscheinung ist: die Abnahme des Verständnisses für großzügige sinfonische Entwicklung im Sinne der klassischen Zeit. Auch die »fadenscheinige« Instrumentation wird an Schumann getadelt. Sehr wohl. Aber dabei wird ein Nebending, die äußere Einkleidung, zur Hauptsache gemacht, eine Gefahr, die in unserer modernen Hochblüte des Orchesterkolorismus besonders nahe liegt. Schumann hat durch seine genialen Versuche, die vier Sätze thematisch eng aneinander zu schließen und die klassische Form mit romantischen Programmideen zu durchsetzen, der Weiterentwicklung unserer Orchestermusik die größten Dienste geleistet, und wenn man sich zur Begründung jenes Verdammungsurteils auf die »Rheinische« und manche Partien der Cdur-Sinfonie beruft, so beweist dies nur eine Verkennung des Hauptgrundsatzes der historischen Kritik, nämlich, daß man bei der Beurteilung eines bestimmten Typus nicht von seinen minderwertigen Vertretern ausgehen darf, sondern vom Besten, was er aufzuweisen hat. Dasselbe gilt von Schumann's großen Chorwerken. Mit seiner »Peri« hat er die für seine Zeit durchaus neue Gattung des weltlichen Oratoriums in unserer modernen Musik eingebürgert und damit eine Perspektive eröffnet, die sich als geeignet erwiesen hat, für das Hinschwinden des geistlichen Oratoriums wenigstens einigermaßen Ersatz zu schaffen. Die höchste Verklärung von Schumann's Eusebiusnatur, wie sie die »Peri« offenbart, hat das Werk bis auf heute lebendig erhalten, trotz seiner auf dem Gebiet des dramatischen Ausdrucks liegenden Mängel.

Das Meiste hat Schumann freilich die Klaviermusik zu danken. Daß das Klavier Schumann's ureigenste Welt war, entsprach nicht allein seinem Bildungsgang, sondern auch dem scharf hervortretenden Subjektivismus seiner Natur, deren Selbstbekenntnisse nur in dieser Sphäre frei dahinströmen konnten. Angeregt durch die programmatischen Tendenzen der Franzosen und inhaltlich hauptsächlich durch die Empfindungswelt Jean Paul's bestimmt, haben diese Jugendwerke einen Typus des Charakterstücks begründet, zu dem die Klavierkomponisten bis in die moderne Zeit hinein immer wieder zurückgekehrt sind. Berührt doch der ausgesprochen subjektive, oppositio-

nelle, zwischen burschikosem Drauflosgehen und weltfernem Träumen abwechselnde Ton dieser Stücke so manche verwandte Saite auch unseres heutigen Empfindens. Schumann's durchaus origineller, an den Werken Bach's großgewordener Klavierstil hat wesentlich mit dazu beigetragen, der modernen Polyphonie auf dem Gebiete der Klaviermusik die Wege zu ebnen.

Durch Übertragung dieser Errungenschaften auf die Kammermusik hat Schumann auch hier neues reges Leben entfacht. Freilich ist die »Klavierfreudigkeit« dieser Werke, denen Schumann neben seinen Liedern die meiste Popularität verdankt, von den Späteren, vor allem von Brahms, auf das richtige Maß des Stilgerechten zurückgeführt worden.

Es war nur natürlich, daß dieser neue Klavierstil auch Schumann's Liedkomposition entscheidend beeinflußte. Damit war die eine Seite des universalen Schaffens Schubert's, das »Eindringen in die Seele des Gedichtes« vermittelst des Instrumentes, zum Prinzip erhoben, in einer Weise, auf die später weder Brahms noch Franz eingegangen sind. Schumann hat aber dem Liede nicht nur als Künstler, sondern auch als Kritiker einen hohen Dienst geleistet. Galt es doch auch nach dieser Richtung hin das Davidsbündlerschwert zu schwingen gegen die harm-, aber auch nicht selten gedankenlosen Nachfolger Schubert's. Als hochgebildeter und zugleich tief poetisch empfindender Künstler erhebt Schumann mit vollem Bewußtsein die Forderung, daß zum Zustandekommen eines Liedes Phantasie, Empfindung und Kunstverstand zu gleichen Teilen notwendig seien. Er hat dadurch und durch sein eigenes Beispiel die ganze Gattung auf ein Niveau erhoben, das jeden Rückfall von vornherein ausschloß. Freilich hat auch ihn am Ende des Jahrhunderts, wie Schubert am Anfang, das Schicksal ereilt, daß seine Nachfolger den empfindsamen Zug seines Schaffens in weichliche Sentimentalität verkehrten und dadurch unfreiwillig die Reaktion auch gegen die Kunst des Meisters selbst heraufbeschworen.

Die Fäden, die Schumann's Kunst mit der der Gegenwart verbinden, sind sehr zahlreich. Mag der heroische und pathetische Zug, der seit Wagner unsere Musik beherrscht, da und dort die Wirkung besonders empfindsamer Schumann'scher Werke abgeschwächt haben, das Beste an seiner Kunst wird uns noch lange unverloren bleiben.

Halle a. S. **Hermann Abert.**

Vorschläge zur musikalischen Bibliographie.

Bevor auf die Sache selbst eingegangen werden soll, will ich kurz über ein Unternehmen berichten, das gewiß noch einigen Lesern dieser Zeitschrift unbekannt ist. Es ist der preußische Gesamtkatalog. Ich entnehme meine Angaben den amtlichen »Instruktionen für die [Herstellung der] alphabetischen Kataloge der preußischen Bibliotheken und für den preußischen Gesamtkatalog« vom 10. Mai 1899, Berlin, A. Asher & Co. und hebe folgendes daraus hervor:

§ 1.

1. Ziel des Unternehmens ist die zusammenfassende Verzeichnung der in den größten wissenschaftlichen Bibliotheken Preußens vorhandenen Druckschriftenbestände.

[Für jedes Werk wird ein Zettel angelegt, der den Titel des Werkes und die Namen der Bibliotheken enthält, die das Werk besitzen. Der Einfachheit wegen werden die Namen der Bibliotheken durch Zahlen ersetzt, deren Bedeutung festgelegt worden ist.]

2. Die Arbeit erstreckt sich zunächst auf die Herstellung eines handschriftlichen alphabetischen Zettelkatalogs, der die Druckschriften der Königl. Bibliothek in Berlin und der preußischen Universitätsbibliotheken mit Einschluß der Königl. Paulinischen Bibliothek in Münster umfaßt. Doch werden Universitäts- und Schulschriften, Karten und **Musikalien**, Ausschnitte und Sonderabdrucke ohne eignes Titelblatt einstweilen ausgeschlossen.

3. Die Erweiterung des Gesamtkataloges durch die Aufnahme der obengenannten Schriften wie der Bestände anderer Büchersammlungen bleibt ebenso wie seine Drucklegung späterer Erwägung vorbehalten.

§ 4.

Dem Gesamtkatalog wird eine wieder auf Zetteln angefertigte Abschrift des alphabetischen Zettelkataloges der Königl. Bibliothek in Berlin zugrunde gelegt. Diese Abschrift wird nun abschnittweise, in alphabetischer Reihenfolge, an die beteiligten Bibliotheken in Umlauf gesetzt. Die Bibliotheken sind verpflichtet 1. auf den Zetteln in der hierzu vorgeschriebenen Form eine Angabe zu machen, wenn sie das betr. Werk besitzen, 2. für Werke, die etwa im Gesamtkatalog noch nicht vorhanden sind, neue Zettel anzulegen und schließlich spätestens 48 Stunden nach der Ankunft den (unter Umständen erweiterten) Katalogabschnitt an die nächste Bibliothek weiter zu senden, bis er am Ende wieder bei der Geschäftsstelle des Gesamtkataloges in Berlin eintrifft.]

Aus § 6.

Die Grundlage für die Aufnahme der Titel des Gesamtkataloges bilden zunächst die Kataloge der beteiligten Bibliotheken.

Aus § 7.

[Für die Aufnahme der Titel und ihre alphabetische Anordnung ist im allgemeinen die obengenannte Instruktion maßgebend.]

Aus § 18.

[Für die Verzeichnung der später hinzukommenden neuen Erwerbungen der einzelnen Bibliotheken im Gesamtkatalog sind besondere Maßnahmen getroffen.

Soweit der Bericht über den Gesamtkatalog (Abkürzung: GK

Zu den in § 1,1 bezeichneten Druckschriften gehören selbstverständlich auch die Bücher über Musik. Der GK wird zum ersten Male ein Bild von der in den preußischen Universitätsbibliotheken vorhandenen Musikliteratur geben.

Ich betrachte es als eine der nächsten Aufgaben der musikalischen Bibliographie, Anschluß an den preußischen GK zu erlangen. Dieser Anschluß dürfte ohne weiteres gewährt werden, wenn die deutschen Musikbibliotheken, soweit sie es noch nicht getan haben, ihre Bestände an Büchern nach Maßgabe der oben genannten Instruktionen katalogisieren und sich auch im übrigen zur Innehaltung der Vorschriften über den GK verpflichten.

Der nach den Namen der Verfasser geordnete GK wird den großen Vorzug haben, daß er nach menschlicher Berechnung die Titel sämtlicher Schriften eines und desselben Verfassers angibt, gleichviel welchen Gegenstand die betr. Schriften behandeln.

Mit dieser Darbietung der Titel ist natürlich die Aufgabe der Bibliographie noch nicht erschöpft. Der Musikgelehrte braucht ebenso wie der ernst gesinnte Musiker auch andere Ausschnitte aus der Fülle des vorhandenen bibliographischen Stoffes. Es kommt oft genug vor, daß er die Namen derer erst suchen muß, die über einen gewissen Gegenstand, zu einer gewissen Zeit, in einer bestimmten Gegend, bei einer besonderen Gelegenheit etwas geschrieben haben. In diesen und ähnlichen Fällen versagt der GK. Es müssen deshalb Teilkataloge angelegt werden, die hier Auskunft zu geben vermögen.

Auf die Anfertigung und dauernde Fortsetzung von Gesamt- und Teilkatalogen gehen die folgenden Vorschläge aus.

1. Die Musikbibliotheken bedienen sich in Zukunft bei der Katalogisierung ihrer Bücher der oben angezeigten preußischen Instruktionen.

2. Das preußische Kultusministerium ist zu bitten, nach dem Muster der vorhandenen Instruktionen nun auch, soweit es nötig ist, eine besondere Instruktion für die Katalogisierung von gedruckten Musikalien ausarbeiten zu lassen und zu veröffentlichen[1].

3. Ein besonderer Gesamtkatalog für musikalische Bücher ist nicht erforderlich, soweit er im preußischen Gesamtkatalog inbegriffen sein wird.

4. Für Musikalien ist ein besonderer Gesamtkatalog vom preußischen Kultusministerium einzurichten.

5. Die Anfertigung von Teilkatalogen musikalischer Bücher darf zunächst der Zukunft überlassen werden, denn es ist bereits unter den Fachleuten eine Bewegung im Gange, die auf die Schaffung eines Gesamtrealkataloges hinzielt. In diesem Realkatalog werden sicherlich auch die Bücher über Musik ihren Platz und ihre sachgemäße Anordnung finden.

6. Die Anfertigung von Teilkatalogen für Musikalien ist bereits bei der Herstellung des GK durch das Eintragen von Gattungszeichen in die betr. Katalogzettel vorzubereiten. Diese Gattungszeichen sollen sich nicht allein auf die künstlerische Gattung (**Op.**, **Sinf.**, **Quart.**) beziehen, der ein Werk angehört, sondern sie sollen auch nach Bedarf die Textsprache (**d.**, **fr.**, **it.**, das Instrument (**Kl.**, **Vlne.**, **Vcll.**), den Charakter des Werkes (**geistl. weltl.**), die Erscheinungszeit nach Tausend und Hundert (0, 1, 15, 16) usw. andeuten[2].

7. Die Veröffentlichung des musikalischen GK durch den Druck ist vorläufig nicht nötig. Eine Postkarte genügt, um von der Geschäftsstelle des GK die Namen der Bibliotheken zu erfahren, die ein gesuchtes Werk besitzen.

8. Dagegen ist die Drucklegung von wichtigen Teilkatalogen erwünscht. Dabei würde ich die Verwendung von stereotypierten Titeldrucken empfehlen, auf die ich jedoch hier nicht näher eingehen kann.

9. Eine gegenwärtig wichtige Aufgabe der musikalischen Bibliographie ist meines Erachtens die Herstellung eines Gesamtkataloges für handschriftliche Musikalien und die anschließende Veröffentlichung wichtiger Teilkataloge. Dabei könnte man sich im Hinblick auf den sehr umfangreichen Stoff von Anfang an auf die allernotwendigsten bibliographischen Angaben: Namen des Verfassers, Gattung des Stückes, Zeit, Umfang der Handschrift und eventuell vorhandene Ausgaben beschränken, während die Feststellung der Einzelheiten in jedem Falle der Einzelforschung überlassen bliebe.

10. Die bibliographische Behandlung der musikalischen Handschriften dürfte durch die Einführung einer laufenden Nummer für musikalische Handschriften sehr erleichtert werden.

11. Auch bei der Drucklegung der Teilkataloge für gedruckte Musikalien würde ich aus bibliographischen und technischen Gründen die Einführung einer laufenden Nummer empfehlen.

---

1) Zur Ausarbeitung entsprechender Vorschläge dürfte eventuell der bevorstehende Kongreß der IMG Gelegenheit bieten.

2) Einen ersten Versuch mit derartigen Gattungszeichen habe ich in dem Verzeichnis der in den Meßkatalogen angezeigten Musikalien, Leipzig, C. F. Kahnt Nachf. 1902, gemacht.

12. Einem dringenden Bedürfnis würde auch eine neue Auflage des Eitner'schen Verzeichnisses von Neuausgaben alter Musik entsprechen.

13. Es gibt drei Arten von musikalischer Bibliographie:

a. die topographische [Fundort angebende],

b. die statistische [nur Titel angebende],

c. die kritische [wie sie in vorbildlicher Weise vom Cäcilien-Vereinskatalog in Regensburg geübt wird].

Die Vermischung der drei Arten ist nicht ausgeschlossen.

14. Unter einer bibliographisch genauen Wiedergabe eines Titels ist diejenige Wiedergabe zu verstehen, die alle wesentlichen Stücke des Titels enthält, in nebensächlichen Dingen aber nach Möglichkeit gekürzt ist.

15. Eine bibliographisch genaue Titelwiedergabe wird zur bibliophilen Wiedergabe, wenn sie sich auch auf typographische Einzelheiten erstreckt.

16. Von der topographischen Bibliographie wird in der Regel nur bibliographisch genaue Wiedergabe der Titel erwartet. Hierher gehören die handschriftlichen Zettelkataloge der einzelnen Bibliotheken, sowie die Gesamtkataloge.

17. Bei der statistischen Bibliographie genügen in der Regel die notwendigsten bibliographischen Angaben, wie Name des Verfassers, kurzer Titel, Ort, Jahr und Gattungszeichen [gegebenenfalles auch die laufende Nummer des Gesamtkataloges]. Hierher gehören die auf Grund der Gesamtkataloge oder auf sonstiger Grundlage herzustellenden Teilkataloge, sowie die gelegentlich sehr umfangreichen und wertvollen Literaturangaben in wissenschaftlichen Werken.

18. Der kritischen Bibliographie leisten diejenigen ernst geleiteten Musikzeitschriften gute Dienste, die von Zeit zu Zeit sorgfältige Register der besprochenen Werke liefern.

Leipzig. **Albert Göhler.**

A Résumé of Mozart's early Operas.

The Lenten season of 1767 witnessed the production at Salzburg of a so-called oratorio under the title of "The Observance of the First Commandment". This work was arranged by Wieland, and consisted of three parts: the first only of which was set by Mozart (then aged 11), the other two parts being entrusted to less youthful composers. It is said that Wolfgang's share in the work was due to the Archbishop's incredulity as to his powers, and that the boy was shut up in solitude, with his share of the text to set. Of three airs for tenor, the third was utilised again in Mozart's first opera, "La Finta Semplice", as a solo for Polidoro.

At Vienna in 1768 the family had the good fortune to come into early contact with the new Emperor Joseph, who gave young Mozart his commands to compose an opera, and informed the manager, one Affligio, an unprincipled scoundrel who very properly ended his days in the galleys, of his desire for its production. As the members of the Opera Buffa were just then of greater excellence than the performers available for Opera Seria, it was resolved to provide a libretto for an opera buffa. Coltellini, the Court poet,

an imitator of Metastasio, wrote the text, with the title of "La Finta Semplice", and the opera was to be ready by Easter. But before the score, extending to twenty-five numbers, was completed, intrigues were on foot to prevent the production of the work. The unworthiness of a boy of twelve to occupy the conductor's desk, then generally filled by Gluck, was urged. Then the merit of the music was denied, and when the composer's father had met this by obtaining the favourable judgments of Hasse and Metastasio, the clique took refuge in the allegation that the music was not by young Mozart at all, but by his father. This was disproved, and the boy's ability demonstrated, by his being required in the presence of a distinguished company to set with orchestral accompaniment a song taken at random from Metastasio. But the hostility of the manager and the persistence of the intriguers proved too much even for the Emperor's influence, and it was found impossible to bring the work at that time to a hearing. The score, in the young composer's handwriting, is still in existence; and later judges have shared the opinion of those contemporary critics who considered it superior to most of the comic operas of that day.

The origin of Mozart's second libretto is rather curious. Some fifteen or sixteen years before, J. J. Rousseau had embodied his views on stage music in an intermezzo, "Le Devin du Village"; which, though suggested to him by Italian works of the Opera Buffa school, showed very marked originality and achieved the greatest success. A sort of parody of this piece was written and produced in Paris in 1753 by the celebrated actress Madame Favart, to whose exertions its success was due. Mozart's version was adapted from the French parody by Weiskern, and consists of one long dialogue in German, interspersed with musical pieces. The latter are fifteen in number, three being duets, one a trio, and the rest solos. The German text was certainly inferior in merit to the French original; but Mozart, who in "La Finta Semplice" had employed the Italian style, showed in this German pastoral that he had the German style and colouring at command. The work, which was called "Bastien and Bastienne", was produced later in 1768 at a private theatre. The score is very simple and devoid of any elaborate working-out, but there are still many traces of the composer's dramatic aptitude. It was revived here in 1893 by the students of the Royal College of Music. Its overture, or intrada, offers a remarkable example of musical coincidence, the subject being almost identical with the principal theme of the opening movement of Beethoven's Third Symphony written some thirty-five years later. It may also be observed that the young composer, after introducing his subject in the tonic and then in the dominant, brings it in towards the end in the subdominant; and when the overture finally closes in the tonic, he produces, with a want of his usual adroitness, a false impression of key, the ear refusing to believe that we are back in the principal key and that the movement is really at an end.

The year 1769 was mostly spent in study at Salzburg, but while there Mozart had the satisfaction of seeing his "Finta Semplice" produced by order of the Archbishop. Early in December 1769 the father and son set out for Italy. In Milan they found a sympathetic friend in Count Firmian, the Governor-General of Lombardy, and as a result of their intercourse he commissioned Mozart to write an opera for the following season. After spending the summer in the south of Italy, the Mozarts returned to Milan in

October, and Wolfgang set to work in earnest upon his new opera. This was to be an opera seria from Racine in three acts, entitled "Mitridate, Re di Ponto". The extreme youth of the composer and his German nationality aroused the prejudices of some before the production; but when this took place, on December 26th 1770, the highest hopes of the Mozarts were realized. The work which was performed no less than twenty times, consisted of overture, some twenty-two solos, a duet, and the concluding quintet: why though the last-named should be called a quintet is not clear, the voice-parts being only three in number, two of them doubled. The most noteworthy air in the opera is Aspasia's song "Nel sen mi palpita", which was published in England half-a-century ago, and enjoyed some popularity here.

The success of "Mitridate" procured its composer the commission for another opera, "Lucio Silla"; produced, also in Milan, exactly two years later. In the meantime a theatrical serenata, "Ascanio in Alba", and an allegorical piece from Metastasio, "Il Sogno di Scipione", borrowed from the "Somnium Scipionis" of Cicero, had proceeded from his pen. "Ascanio", produced on 17th October 1771, was a festival piece, prepared in honour of the Archduke Ferdinand's wedding. It contains five characters, and the plot is mythological. The overture is noteworthy, and shows the composer venturing on some originality of form. The first movement is an animated allegro, while the second, andante grazioso, is a dance in which the Graces disport themselves. Instead of the usual third movement we find a chorus of Nymphs and Graces introduced, the orchestra retaining the ordinary character of a third movement; while the vocal parts supply the harmonies somewhat as wind instruments might do, but with more freedom. It was "Ascanio in Alba" which led so competent a judge as Hasse to predict the composer's future renown. Jahn conjectures that it must have been in the choruses that Hasse detected the master's hand, as the solos are not remarkable, and the work as a whole is surpassed in originality by some even of its predecessors. "Il Sogno di Scipione", or "The Dream of the Younger Scipio", in May 1772, was also a festival piece, but bears evident marks of haste, and shows a lack of invention very unusual in Mozart.

But the date for the production of "Lucio Silla" was approaching, and this work, on a classical Roman subject, captivated the Milanese, on 26th December 1772, no less than "Mitridate" had done. Like it too it conformed strictly to the rules of the opera seria of the eighteenth century, most of the numbers being solos; and the composer was manifestly cramped by the stringent conventions in force. One of the airs towards the end of the work had a great vogue in its day. It has been criticised as out of accordance with the character and situation of the personage to whom it is assigned, a proscribed senator taking leave of his betrothed; but the perfect grace and beauty of the setting entitle it to recognition apart from the opera.

Having regard to the success achieved in Milan, it can hardly be doubted that the Mozart's return to Salzburg in the following spring was due to no lack of encouragement in Italy, but to the refusal of longer leave of absence by the elder Mozart's patron. Instrumental and church music occupied the young composer for some time after his return, and the next opera commission which is heard of reached him from Munich, where a comic opera was desired for the Carnival of 1775. Having succeeded in obtaining leave of absence from the Archbishop, the father and son started for Munich on

December 6th 1774, and finding there that the vocal and instrumental resources were considerable, young Mozart set himself to utilise them on a scale not then usual in comic opera. The outcome of his labours was "La Finta Giardiniera", produced 13th January 1775. This three-act opera was produced originally in Italian, and afterwards, under the supervision of Mozart's father, in German. The subject had been treated operatically before by Piccinni, whose version was given in Vienna during the same year. "La Finta Giardiniera" is a great advance upon its predecessors in three important aspects, — characterisation, originality of themes, and constructive skill. The musical individualisation of the personages is quite remarkable, and the treatment of the part of the lady masquerading as a garden girl is worthy of Mozart's latest years. The ensembles are the numbers of greatest merit in the score, the finales of the first and second acts being especially noteworthy. The orchestration is truly remarkable.

In the same year, 1775, Mozart showed his versatility in a work of an almost diametrically opposite type, the festival opera known as "Il Re Pastore" or "The Shepherd King", of which the "book" was by Metastasio. The poem had been written in 1751, and had already been set to music by Bonno. Mozart's score showed no less invention and resource than are seen in the "Giardiniera", but the conventional restrictions of this classic piece left him much less scope. It was produced 23rd April 1775.

"Zaïde", described as a serious operetta in two acts on a Turkish subject, was written some time before the end of 1780, and the librettist Schachtner seems to have been indebted to a French source for his ideas. The original libretto was in German, and the composer employed spoken dialogue to be delivered with a set musical accompaniment. But there is the great drawback in "melodrama", that spoken dialogue under these restrictions is deprived of much effectiveness by losing its continuity, and the difficulties of delivery are serious. Mozart evidently did not consider the result satisfactory, for he never resorted to the device again. The score of "Zaïde" was not completed by the composer, the overture and finale being wanting. These were afterwards added by Johann Anton André (1775—1842); he acquired a large number of Mozart's manuscripts after his death, and it has been suggested that he utilised in this way some of the material which came into his possession. "Zaïde" was revived at Frankfort on 27th January 1866, an occasion of interest to the student; but the production of Mozart's "Seraglio", which has a similar subject, no doubt helped to consign this earlier work to oblivion.

Mozart left at least two other operas in a still more unfinished state. One of these, "L'Oca del Cairo", was sketched out by Varesco, who wrote the libretto of the first act in full. Mozart set to work upon it with diligence, and we find him writing to his father of his progress, and expressing his satisfaction with certain numbers. But the plot was extravagant and weak. The goose mentioned in the title is an artificial bird, large enough to conceal a man, which is to be employed in gaining a boastful wager. As Mozart preceeded with his work, he appears to have seen more and more objection to this farcical expedient, and as the librettist refused to modify the plot, the score was ultimately laid aside. The music was then lost sight of until the composer's widow gathered together his MSS., a large collection of which passed by purchase, as above said, into the possession of André. So lately

as 1861 the André house at Offenbach published the unfinished score. Thereupon Victor Wilder, of the Fantaisies Parisiennes Theatre in Paris, resolved to adapt the work for production. He divided the one act into two, and, as "L'Oca del Cairo" had neither overture nor introduction, he borrowed the overture and introductory quartet from Mozart's other unfinished opera, "Lo Sposo Deluso", and added two other numbers from the composer's scattered pieces. The score contains a quartet very ingeniously constituted of two pairs of lovers who converse from afar.

With the music to Von Gebler's Egyptian drama, "King Thamos" and the opera on the classic subject of "Idomeneo", Mozart entered on a period of maturity which is beyond the scope of this résumé.

London. **Clifford B. Edgar.**

Klara Schumann, Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen von Berthold Litzmann.

Zweiter Band. Ehejahre (1840—1856). 2. Aufl. VIII, 416 S. 8°. Brosch. 9 Mark, gebunden 11 Mark. Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Es war ein Gedanke von echt Schumann'scher Gemütsschwärmerei, als er für seine und Klara's Ehe am ersten Tag derselben ein Tagebuch begann. Alle Wünsche, alle Hoffnungen des jungen Ehestandes sollten eingezeichnet werden, Bitten, neues Schaffen und Streben, alle Gedanken über fremdes Wirken, über Freunde und Künstler. Von beiden gemeinsam sollte das Buch geführt werden, aber Schumann, erfüllt vom eigenen Schaffensdrang, überließ bald ausschließlich der Gewissenhaftigkeit Klara's dieses Tagebuch. Das ist nun eine Urkunde für die schönste und reinste Ehe geworden; ein Bild von Persönlichkeiten, die mit ihrer warmen und tiefen Empfindung n das Herz alles Menschlichen zielen. Und das Schönste daran ist: es ist ganz frei, ganz unmittelbar. Nicht ein Buch, das von Künstlern mit geprägten Worten und mit Kunsttheorien geziert für die Nachwelt geschrieben wurde und das beweisen soll: so sind wir gewesen, so sind wir zu verstehen, sondern einfache und schlichte Worte, Berichte und Tatsachen, die aber alle zusammen ein Evangelium von Treue, Wärme und Herzlichkeit verkünden.

In diesem Sinne hat auch Litzmann's Forscherhand die Blätter dieses Tagebuches gesichtet. Und die Biographie Klara's, die so entstand, ist darum zum geringsten Teil ein Quellenwerk für die Musikgeschichte, aber vor allem ein Dokument der lebendigsten Liebe und eines Glückes, wie es so reich und so innig nur eine edle, geistig hochentwickelte Frau in der Ehe dem Mann zu geben und von ihm zu empfangen vermag.

Nach zwei Richtungen interessiert uns die Persönlichkeit Klara Schumann's: ihre eigene Entwicklung und ihr Verhältnis zu anderen Menschen. Wenn in neuerer Zeit so viel über Frauenemanzipation gesprochen wird, so sollte man vor allen Klara Schumann als höchstes Ideal nennen: einer Emanzipation, die nicht zur Nachahmung männlicher Fähigkeiten, sondern zur Ausbildung der Weiblichkeit einen Weg sucht, wobei natürlich die Begriffe Unbildung und Weiblichkeit, die man so gern miteinander in psychologische Verbindung bringt, diskrepant sind. In ihrer Ehe hat sich Klara als Künstlerin und als Frau zu einer sicheren, aparten und reifen Individualität entwickelt, die voll Ernst, Fleiß und unermüdlicher Arbeitskraft in den schweren Konflikten, wie sie aus den verschiedensten Pflichten entstanden, immer eine Lösung fand und, weit entfernt von weichlicher Schonung, verband sie still und schlicht Mutterpflichten und Künstlerarbeit. Freilich, man darf den Einfluß nicht unterschätzen, den ein Künstler von der hohen Kultur Schumann's auf eine Frau haben mußte, die ihn verstehen konnte. Vor allem künstlerisch. Hatte sie schon als junges

Mädchen in ihr Repertoire zum Teil auch klassisches Programm — ein unerhörtes Vorgehen — aufgenommen, so war es jetzt mit gänzlicher Ausschaltung aller Virtuosenstücke von den Werken der Klassiker und der Romantiker vollständig beherrscht; aus der Virtuosin, wenn sie auch ernst und künstlerisch interpretierte, war eine Prophetin geworden, die ihre Kraft, unbeirrt von dem Geschmack der Menge, in den Dienst einer stillen und innigen Kunst stellte. Sie war die erste, die Schumann's Werke in den Konzertsaal einführte, die erste, die später Brahms verkündete.

Wie sie um ihr Studium aus Rücksicht auf die Kompositionstätigkeit Schumann's zu kämpfen hatte, wie sie alle Sorgen des praktischen Lebens ihrem Gatten fernzuhalten und dadurch die Reizbarkeit und Empfindlichkeit eines durch künstlerisches angestrengtes Schaffen überarbeiteten und immer wieder durch gänzliche Abspannung der Nerven zusammenbrechenden Mannes nach dieser Seite zu schonen wußte, wie sie die schwere Aufgabe der für die Familie erwerbenden Frau mit Energie und feinstem Taktgefühl durchführte und dabei als Mutter von sechs Kindern einem großen Hauswesen vorstehen mußte, das erzählt Litzmann mit zartestem Verständnis und bewunderungswertem Feingefühl.

So nahe uns menschlich Klara's Tagebuch angeht — es ist eines der schönsten Frauenbücher —, für die musikgeschichtliche Forschung ist kaum viel Neues zu holen. Das Verhältnis der Schumann's zu den Künstlern und Kunstrichtungen ihrer Zeit, das Leben Schumann's, wie es sich nach außen und nach innen gestaltete, ist aus seinem großen Briefwechsel — Schumann war schriftlich mitteilsamer als mündlich — in großen Zügen bekannt. Dennoch gibt dieses Tagebuch etwas Besonderes. Denn Klara, mit einem feinen, künstlerischen Instinkt ausgestattet, von ihrem Gatten in das Verständnis aller Kunstentwicklung immer tiefer hineingeführt, durch ihn menschlich und künstlerisch veredelt, hat über Kunstwerke, Verhältnisse und Personen, die sie umgaben, ein unmittelbares, impulsives und überlegenes Urteil. So fallen aus diesem Tagebuche neue Lichter auf die Persönlichkeiten, die zu dem großen Kreis von Künstlern zählten, mit denen das Schumann'sche Ehepaar in Berührung kam, und eine ganze Epoche erhält eine intime und eigenartige Lichtverteilung, die von einem Punkt ausgeht, wie auf den Bildern alter holländischer Meister. Das ist es, was diese Biographie zu einem geschlossenen Kunstwerk macht.

An besonderer Stelle, glänzend und hinreißend, steht im Rahmen dieses Tagebuches Johannes Brahms. Als 20jähriger war er zu dem Schumann'schen Ehepaar gekommen, von Schumann begeistert aufgenommen und von ihm begeistert durch die berühmten »Neuen Bahnen« in die Öffentlichkeit eingeführt. Was er als Freund für Klara bedeutete, gerade in jenen Zeiten, wo sie in dem dumpfen Bewußtsein völliger Hoffnungslosigkeit auf Genesung Schumann's den Kampf mit dem Schicksal aufnehmen mußte, das schreibt sie ihren Kindern ins Tagebuch. Schönere und treffendere Worte sind über dem Menschen Brahms wohl nie gesagt worden, und ich möchte sie deswegen hersetzen: »Gott sendet jedem Menschen«, schreibt sie, »immer einen Trost, und gewiß sollen wir uns desselben erfreuen und stärken daran. Wohl habe ich euch, doch seid ihr noch Kinder, ihr kanntet den teuren Vater kaum, ihr seid noch zu jung, um tiefen Schmerz zu empfinden; ihr also konntet mir in den schrecklichen Tagen keinen Trost gewähren, Hoffnungen wohl, doch das konnte mich in solchem Schmerz nicht aufrecht halten. Da kam Johannes Brahms. Ihn liebte und verehrte euer Vater, wie außer Joachim keinen; er kam, um als treuer Freund alles Leid mit mir zu tragen; er kräftigte das Herz, das zu brechen drohte, er erhob meinen Geist, erheiterte, wo er nur konnte, mein Gemüt, kurz, er war mein Freund im wahrsten Sinne des Wortes.« Und dann: »Wohl kann ich euch sagen, meine Kinder, daß ich nie einen Freund so liebte, wie ihn — es ist das schönste Einverständnis unserer Seelen; nicht liebe ich an ihm die Jugend, nicht ist es vielleicht geschmeichelte Eitelkeit, nein, seine Geistesfrische, seine herzliche, begabte Natur, sein edles Herz ist es, das ich liebe, aber eben durch die Jahre hindurch kennen lernte, wie andere es nicht können. Zuweilen ist er nach außen hin schroff, wohl fühlen die jungen Musiker seine Geistesüberlegenheit. Darum mögen sie ihn nicht und nur Joachim spricht seine Verehrung frei aus, weil er ihm als Künstler eben-

bürtig. Jeder dieser beiden sieht zu dem andern bewundernd auf, das ist etwas so Erhebendes, wie man es selten in der Welt findet....«

Es ist ein ganz ausgezeichnetes Verdienst Litzmann's, daß er die Blätter dieses Tagebuches so gewählt und geordnet und durch erläuternde Schlußfolgerungen so miteinander verknüpft hat, daß die Charaktere Klara's, Robert Schumann's, Brahms', Joachim's, überhaupt aller für dieses Künstlerleben wichtigen Erscheinungen plastisch hervortreten. Alles Unwesentliche ist ausgeschieden; und so ist die Geschichte Klara's von ihrem Hochzeitstage an bis zum Tode Schumann's schlicht und einfach erzählt, von allem Anfang an umschattet von dem Ernst einer inneren drohenden Tragik, ein ergreifendes Kunstwerk. **Elsa Bienenfeld.**

Musikberichte.

Lincoln. The *Lincoln Musical Festival* is a product of the conditions of musical life in provincial England. The city boasts of a noble cathedral, one of the finest monuments of pure Gothic art in the world, whose nave lends itself well to musical performances on a large scale. But it is not itself a very large town (the population in 1891 was 43,983), and though it might possibly muster a fairly good chorus, the whole district would not be able to supply an orchestra capable of doing justice to modern works. So the only practicable method of organizing adequate performances on a large scale is to invoke the sympathy of the entire county, to call into existence a chorus formed by contingents gathered from a still wider area, and secure the cooperation of an orchestra of trained London players. The results of the festival showed at once the weakness and the strength of English musical life. A body of performers of this heterogeneous kind, got together for one special occasion, could not be expected to attain an ideal unity of style, and in this instance it was even impossible to do so much as arrange a single full rehearsal, so that the chorus and orchestra met for absolutely the first time at the actual performance. Yet, so thoroughly was each prepared for its work, that it got through a very exacting programme, always with credit, and often with distinction. — Some details as to the composition of this large force of some 550 performers may be of interest. As regards the chorus, it consisted of 478 voices; 156 sopranos, 125 contraltos, 93 tenors and 104 basses. These came from various centres. The nucleus of 188 voices was furnished by Lincoln, and Nottingham supplied nearly as many, — 175. The remainder were from Grimsby, Hull, Spilsby and Gainsborough, and were trained by local choirmasters, while G. J. Bennett, the organist of Lincoln Cathedral and conductor of the festival, trained the Lincoln and Nottingham bodies, and supervised the other contingents. The orchestra of 86 consisted of members of the London Symphony and London Philharmonic orchestras, with W. Frye Parker as leader, and, with the extraordinary adaptability of London musicians, shewed itself capable of playing any kind of music with a minimum of rehearsal. — The programme was a happy mixture of old and new, of familiar and unfamiliar works. The event (the sixth triennial festival in Lincoln) began with an orchestral concert, a prelude to the festival proper which has been invented for the very sensible reason that, having secured a first-rate orchestra at considerable expense, it would be a waste of good material not to make the most of it. The bulk of the programme was of familiar works, Beethoven's eighth symphony, a couple of Wagner pieces, the Freischütz overture, and Bizet's "L'Arlésienne" suite; but special interest was given to the occasion by the presence of two of the most prominent native musicians, Parry and Cowen. The former conducted his "Overture to an Unwritten-Tragedy", first heard at the Worcester Festival of 1893, and since then revised. Parry's métier is not orchestral writing, in the modern sense of the word, and he rather ignores the sensuous delights which orchestral colouring can afford; but he has a power of deep, if austere, expression which gives sincerity and force to his music. His finest qualities are felt in this overture, which is inspired

by an unmistakeable tragic intensity, and the expressiveness and individuality of the music are the greater since it is comparatively devoid of certain mannerisms of idiom to which he is addicted. Cowen is in some respects the antithesis of Parry. His music has hardly the same note of conviction, but his cleverness and adaptability are very marked, and his power of handling the orchestra is admirable. In his tone-poem, "A Phantasy of Life and Love", which he conducted at Lincoln, he reaches an unusual height of inspiration, and, while the influence of Richard Strauss is here and there perceptible, the brilliant orchestration, the technical ability and sense of proportion shewn in arranging the material, and the composer's rare sense of realizing when he has said enough, combine to make the work thoroughly enjoyable, and one which bears well the ordeal of a re-hearing — On the following day there were the customary afternoon and evening performances in the cathedral. The afternoon was given up to modern music, the evening to accepted classics. The former programme consisted of Dvořák's Te Deum, a piece of unrestrained, almost barbaric jubilation, the expression of a child of nature, but atoning for its exuberance by its obvious sincerity. Then, as if to establish a contrast, we had Parry's "Voces Clamantium", first heard at the Hereford Festival of 1903. Here the expression is severe, almost unnecessarily ascetic, but the composer's earnestness is what makes the work so impressive. Again, a violent contrast was afforded by the "Tod und Verklärung" of Richard Strauss, and all that need be said of this is that it proved admirably suited to its surroundings, and, though so different in character, was sufficently elevated in sentiment and broad in effect to seem a not unworthy prologue to Brahms's "German Requiem", with which this concert ended. A measure of the capabilities of conductor and chorus was afforded by this work, of which a thoroughly impressive and most dignified reading was given. Perhaps there was occasional evidence of lack of the confidence which more complete rehearsal affords in some slight want of freedom of attack in the bright passages, but on the other hand the tender, elegiac sentiment was admirably brought out, and one could not but feel that justice was done to a great masterpiece. In the evening we had Handel's "Israel in Egypt", the double choruses of which are so well adapted to treatment on a large scale, preceded by Schubert's "Unfinished" Symphony, which sounded absolutely beautiful in the cathedral. It would not be just to discuss the festival without a special reference to the share taken in it by Dr. Bennett, who, as inspirer, organizer, and conductor, has shewn himself to be a musician of exceptional capacity, energy, and all-round ability, raising the festival to a level it has never before attained. Herbert Thompson.

A well-ordered one-man-ruled musicianly venture, conducted on principle of combining maximum of efficiency with minimum of self-display. For G. J. Bennett see Grove's Dictionary. The orchestral and choral settings of the hymn-tunes (chorales) were his, though unclaimed, and were an excellent specimen of what such things should be. The pieces were conducted with a steadiness befitting a gothic nave. This 215 feet long, 80 wide, 82 high; and the comparatively low roof makes acoustics well-nigh perfect. — Regarding "Israel in Egypt", has anyone noticed that Parts I and II are for word-material exactly the same thing twice over, first descriptive realistic, secondly descriptive ecstatic? The succession of realisms in Part I — blood-water, frogs, flies and lice, hail, felt darkness, smiting of first-born, overwhelming waters — were astonishing in this building, showing up indeed the comparative feebleness of the fugato paddings, some of which were scarcely Handel's. When Handel relied on his inspiration he was unapproachable by any ancient, perhaps by any modern. — According to Bede, a missionary Paulinus built the first church in Lincoln (Lindum Colonia) about 628. The cathedral itself, or St. Mary's Minster, was built beginning 1074 by the militant Bishop Remi of Fescamp. Beginning with 1186, after an earthquake, Bishop Hugh of Avalon rebuilt it; in the then new pointed style, founding here "Early English". The bells chime the "Cambridge Quarters" (see Sammelbände VII, 401), and Great Tom (re-cast 1835) strikes the hours on about low A. Fine organ by Willis (1898). C. M.

London. On 5th July 1906, in Italian, *Tschaikoffsky's opera Eugene Onéghin*, first time at Covent Garden. Lago brought it out in London at Olympic Theatre 17th Oct. 1892, (Henry Wood conducting began his reputation), 13 years after its birth (Moscow, 29th March 1879). Since then in English version a stock-piece for Moody-Manners opera-in-English touring company. On this occasion:—Tatiana, Destinn; Olga, Kirkby Lunn; Onéghin, Battistini; conductor, Campanini. General scheme and music have had harder knocks than they deserve. Why should not a schoolgirl for once have her turn and sow psychological wild-oats in public? Her woes are at least as real as those of tragedy-queens, and Poushkin's story is true to life and charming. Why should we not for once get off mythological stilts, and sun ourselves in drawing-room comedy? The music is Tschaikoffsky; which means that at times wrapt up in a sort of febrile femininity he forgets that his results are to the listener simply inane. But there is also much beautiful music. The whole makes a thing apart, hovering between other styles, like "Mignon" or "Manon"; and the music undeniably flows with the skilled ease of a master. Destinn was her very attractive self. Kirkby Lunn showed a new facet in ball-room coquetry. Battistini, made up somewhat elderly, was nevertheless quite admirable in his polished conduct of the part. The management of a Russian duel, — but lack of space forbids.

Constantine the Great (274—337), — of special interest to us because at age 31 he crossed here from Boulogne and was at York proclaimed Roman Emperor, — was baptized Christian on 22nd July 337; and thenceforward the Roman Empire, whether in East or West, was Christianity. Seven centuries later, when we were being "conquered" by a political overflow from kindred neighbouring Northmen, the mighty racial and religious feud between what was left of the Christian Roman Empire on the one side and Mahomedanism on the other, concentrated itself in Jerusalem. Here were by that time no longer ardent keen-witted Arabs, but coarse Turks of the Caucasus. The Christians fought to visit the Holy Sepulchre without payment, and in the First Crusade, under chief command of Godfrey of Bouillon (Ardennes), on 15th July 1099, Jerusalem was taken from barbarism, and thereafter for a century held by Knights of St. John and Knights Templars as a garrison in a hostile country. Before this, the wars between Christian and Saracenic Spain had produced a mass of glamourous legend about the swarthier of the two fighters; and such legend subsists even to this day. — *The story of Armida, a Saracenic Circe* or enchantress, comes into the Peninsular Romancists of XIV—XVI centuries. Wagner of course took his Kundry from her. The word itself means simply in Arabic "the lady" (al-mirat). In the N. hemisphere about declination (latitude) 30 there is a well-known large 20-star constellation, Andromeda, daughter of Cepheus and Cassiopea, bound to a rock, exposed to a sea-monster, rescued by Perseus. The bright 2nd-magnitude star just above her waist (β Andromedae) is called by our sailors even now "Mirack", being abbreviated corruption of Arabic name for whole constellation, mirat-i-musalsilah, "the chained lady". Al-mirat became in Spanish Armida. Anglo-Indians use exactly the same word Almirah, through the Portuguese, for a lady's chest-of-drawers. The "Amadis de Gaula" romance (Welsh legend) of the Portuguese Vasco de Lobeira (d. 1403) was after a century and a half imitated in an "Amadis de Grecia" romance by the Spaniard Feliciano de Silva, and in the part of this called "Florisel de Niqueia" (1532) is the first known occurrence in written poetry of an Armida episode. But there are also such in the "Palmerin d'Inglaterra" romances (Portuguese and Spanish) a little later, and the idea seems to have been common poetic property. — When the half-mad half-illumined Neapolitan Torquato Tasso (1544—1595) wrote his epic "Gerusalemme Liberata" (1575), telling the story of Godfrey's conquest, he in the last half thereof conjoined Spanish Armida legends with Holy Land heroics. Her palace is with him an island in the Dead Sea, and she turns the Sicilian Tancredi and his companions into fishes and then back again. Rinaldo, the valiant but scarcely trustworthy Achilles of Godfrey's army, succumbs to her, is induced to come away by his friends, jilts her in cold-blooded way as Aeneas did Dido and Tannhäuser did Venus (the ancients were wholly callous on this head), meets her in battle, and

ere the drama ends advises her to give up evil courses and turn Christian. This does not ring very true, to modern taste; but Tasso was the poet of militant faith, not of human nature. — Philippe Quinault (1635—1688), most poetical of all opera-librettists, was Lully's collaborator for 15 years, dying one year after him. His master-pieces were: — Amadis de Gaule, the Welsh legend (Lully 1684); Roland, the Frankish legend (Lully 1685); Armide et Renaud, this legend (Lully 1686). See his complete works, 5 vols, Paris 1739. — Gluck (1714—1787) casting back for a romantic subject after 10 years of classic tragedy, used the old Quinault "Armide" text (in spite of Lully), and produced it at the Académie Royale, Paris, 33rd Sept. 1777. For overture he repeated that of "Telemacco" (1765). The story ends with Renaut's removal by his friends. There is indeed very little story. Rather a series of tableaux, mostly allegorical, set to music. It shows the power of Gluck's genius, that 5 Acts of this can be sat through without the least weariness. — Performed for first time in England on 6th July 1906 at Covent Garden. Armide, Bréval; Renaud, Laffitte; Hidraot, Seveilhac; La Haine, Kirkby Lunn; etc.; Conductor, Messager. Bréval's singing was certainly fine, and she looked the part. The same for Kirkby Lunn. Laffitte was terribly out of tune, due in large measure to the sunken orchestra arrangement; which, if perhaps passable for a Wagner score, is suicidal foolishness for a thin XVIII century score. The singers simply hear nothing, except in the fortes. If machinery can convey Armide and Renaud in a twinkling comfortably on a sofa into the upper regions, it can at leisure raise up and down the floor of an orchestra. This compromise we must come to, if the sunken orchestra heresy really continues at all. The spectacle and dancing were superb, and doubtless it was as ballet, more than to please art-lovers, that the opera was put on. — and will probably go into next season. — The magnificent "Rinaldo and Armida" oil-picture of Van Dyck (1599—1641), painted about 1630 for our Charles I, engraved by de Baillu, now in Duke of Newcastle's house, Clumber Park, Nottinghamshire, has the quant anachronism of a fish-tailed mermaid holding in her hand a sheet of music-paper full of modern crotchets and quavers, and from this singing a song to the lovers. — See "Notizen, London", for other remarks by F. Gilbert Webb on Armide.

Charles A. E. Harriss, b. 1862, educ. St. Michael's Tenbury (Onseley), went with his father in 1883 to Montreal; since when an organist, composer, and musical entrepreneur in Canada, and lives now Ottawa. During 1901—1903 he worked up scheme of a Scattered Festival of choral and instrumental concerts (with British works only, and not at all same programme in each), to be held on consecutive dates in some 20 towns of the vast Dominion, — such as Brandon, Brantford, Halifax, Hamilton, London, Moncton, Montreal, New Westminster, Quebec, St. John, Toronto, Victoria, Winnipeg, Woodstock, — and the connecting link to be Mackenzie as travelling conductor. Objects, patriotic impulse to connect Canada with the music of the home-country, and desire to promote formation of local concert-making societies. This extraordinary scheme was successfully carried out in 36 concerts, from 28 March to 9 May, 1903. See IV, 499, May 1903, and IV, 642, July 1903. The same organizer has now given a most interesting *British-Canadian Festival concert* at Queen's Hall on 27th June 1906. Indigenous works only conducted by their composers; Cowen, Butterfly's Ball; Elgar, Cocaigne overture; Harriss, Choric Idyll or Cantata „Pan" (new to England); Mackenzie, "Britannia" overture and "Canadian Rhapsody"; Parry, ode "Blest Pair of Sirens"; Stanford, 2nd Irish Rhapsody. For full account of Canadian Rhapsody and matters pertaining, see VI, 434, July 1905. Beneficiaire's cantata regarding the birth of music showed him as knowing his business, and writing bright music with a pleasant knack; but as to length, his libretto (Josephine Preston Peabody) swamped him, and half would have been greater than the whole.

C. M.

Notizen.

Ältere Opern. Von solchen sollen im kommenden Spieljahre Cimarosa's »Heimliche Ehe« an der Berliner Komischen Oper und Fioravanti's »Die Dorfsängerinnen« in der Münchener Hofoper, beide in der Bearbeitung Dr. W. Kleefeld's zur Aufführung kommen. Es wird wohl nur eine Frage der Zeit sein, daß besonders die ältere komische Oper der Italiener (Pergolesi's »*Serva padrona*« ist noch heute nicht ganz verschwunden) wieder aufgenommen wird. Eine Aufgabe könnte hierin besonders die so stark versumpfte Operette erblicken, obgleich hier die Schwierigkeiten mannigfach sind. Zwar finden sich in den Operettenensembles im Ganzen bessere und mit mehr Temperament begabte Schauspieler wie in der Oper, aber ihre gesangliche Ausbildung ist viel mangelhafter. Und ferner ist das Operettenpublikum, das im Durchschnitt ein ganz anderes ist als das der Oper, künstlerisch beinahe eben so sehr verdorben wie das Genre, dem es sein Interesse entgegenbringt. Dennoch würde ein Zurückgewinnen der älteren komischen Oper gerade für die Operette ein überaus großer Gewinn bedeuten, da hier vor allem eine Hebung der Verhältnisse nötig ist.

Das **Original-Manuskript von Beethoven's Waldstein-Sonate, opus 53,** bestehend aus 32 Blatt Querfolio, ganz von des Meisters Hand geschrieben, ist im Besitze des Leipziger Antiquars Karl W. Hiersemann, der es zum Preise von 44000 Mark zum Kaufe anbietet.

Ehrungen der Musikwissenschaft in der Schweiz. Es dürfte weitere Kreise interessieren, welche Anerkennung einige Vertreter der Musikwissenschaft an schweizerischen Universitäten genießen, was aus ihrer Stellung zu den Universitäten hervorgeht. So ist Prof. Dr. Adolf Thürlings (Bern) zum Rektor der Universität Bern für das kommende Wintersemester gewählt worden, und Prof. Dr. Peter Wagner (Freiburg) ist während des Sommersemesters Dekan der philosophischen Fakultät an der Universität Freiburg i. d. Schweiz.

Benevent. Der Geistliche Bonazzi hat Dokumente über den gregorianschen Kirchengesang, die angeblich dessen vollständige Rekonstruktion ermöglichen sollen. Die Veröffentlichung soll durch die Benediktiner von Solesmes erfolgen. Spiro.

Hamburg. Mit der durch Brand vollständig zerstörten Michaliskirche ist auch die von Mattheson gestiftete, im Jahr 1748 erbaute Orgel in Flammen aufgegangen.

London. F. Gilbert Webb thus writes in the "Referee" about *Armide* (see Musikberichte).

The historical value of music as throwing a light on the social conditions in the progress of mankind is not sufficiently understood or appreciated, but no one can witness "Armide" without being conscious of the low nervous tension of the music as compared with that of the present time. The deliberation of the action, the posing of the ballets, and the ponderousness of the phrases make this manifest; and that they do not strike one as artificial, is because they are thoroughly in consonance with the entire scheme, and are the true reflection of a past period. Did the opera however only possess this characteristic it would not have been mounted at Covent Garden. In addition to being true to the opinions of the majority of its time, the music in its impassioned numbers indicates the restlessness which preceded the awakening to broader views and greater intensity of life, and it thus reaches forward to our own day. This is specially prominent in the scene at the mouth of Hell. The square-cut phrases of the ballet music, and the naive orchestration as the demons and imps rush about the stage, are typically oldfashioned; but Hate speaks in a newer language, the music acquires a living personality, and when Armide exclaims, "Cease, if you deprive me of love, you tear out my heart", the past and present become one, for in this great climax the music expresses the heart-cry of woman of all time. Yet more complete in its triumph over time is the music allied to Armide's shuddering forebodings as she stands alone, bereft of hate, a prey to love. Again in the final scene, Gluck's genius took a flight through coming years, and in Armide's scene of despair he loses his habitual calm self-possession, and the music pulsates with a realism that must always carry conviction. — The floor of the Temple of Fame is strewn with the fragments of gods, and those of music suffer the most; because whereas the poet, the sculptor, and

the painter leave tangible proofs of their genius, the composer leaves but a chain of sound, the understanding and appreciation of which depend upon the skill of those who translate, and the receptivity of those who hear. That Gluck therefore should occupy his pedestal is in itself proof of his greatness. — Gluck's visit to London in 1745 proved of exceptional importance to the young composer, for his want of success with the English public caused him to observe what it was that pleased us. He noticed that it was directness and simplicity of expression; and although the seed took a long time to bear fruit, the result of his observations is seen in "Orpheus", "Alcestis", and "Armide". Gluck's visit to England, in short, was the root of his artistic reforms. — Armide is only a type of the sensuous, fascination of woman. As for Renaud, he is the man who is tossed about as a shuttlecock by circumstances. Hate is swifter than greed, but it is ever defeated by Love. And the golden sceptre borne by Ubaldo is the sceptre of Virtue. The whole thing is an allegory.

Madrid. Die von der »*Sociedad Filarmónicae Madrileña*« veranstalteten Konzerte verdienen in verschiedener Beziehung hervorgehoben zu werden. Das Bestreben der Gesellschaft, die einzig Kammermusikkonzerte gibt, geht offenbar dahin, die besten Künstler der verschiedenen Länder mit ihrem am meisten charakteristischen Programm auftreten zu lassen, so daß die 16 Konzerte eine Fülle des Interessanten aufweisen. So gab Wanda Landowska zwei Konzerte, das erste »Bach und seine Zeitgenossen« mit Kompositionen von Bach, Durante, Zipoli, Scarlatti, Händel, Mattheson, Telemann, Rameau, Clerambault, Daquin und besonders Couperin, das zweite »Volten und Walzer« mit Stücken von Byrd, Prätorius, Chambonnieres, Morley, Schubert, Weber usw. Sämtliche alte Klaviermusik spielte die Künstlerin bekanntlich auf dem Klavecin. Maria Gay (Gesang) und Marie Luise Ritter (Klavier) trugen in zwei Konzerten ebenfalls teilweise alte Vokal- und Klaviermusik vor, das Pariser Quartett (vier Konzerte) spielte besonders deutsche Kammermusik wie ebenfalls französische (C. Franck, Saint-Saëns, Debussy), das Quartett Heermann (zwei Konzerte). E. Ysaye und R. Pugno (vier Konzerte) spielte besonders viel von Bach und Beethoven, Risler und A. Hekbuig gaben zwei Beethovenkonzerte insbesondere mit den Violoncello-Kompositionen usw. Den meisten Konzerten lag eine bestimmte Idee zu Grunde, wobei es aber dennoch vorkam, daß z. B. in den Konzerten Ysaye's einer Bach'schen Sonate unmittelbar eine Berceuse von Ysaye und die Polonäse von Wieniawski folgte, woraus man sieht, wie schwer es den Virtuosen immer noch wird, sich von ihren geliebten Stückchen zu trennen. Besonders soll aber auf die Einrichtung der Programme aufmerksam gemacht werden. Es sind Programmhefte, die kurze Angaben über die auftretenden Künstler, ferner aber klar gefaßte, kurze Einführungen und zwar fast durchgängig mit Notenbeispielen enthalten, ferner über unbekanntere Komponisten biographisch und künstlerisch orientieren. Über das Klavecin klärt ein kleiner Artikel auf usw. In dieser Vollständigkeit sind uns aus Deutschland keine Konzertprogramme bekannt, so daß auf diese Programme angelegentlichst aufmerksam gemacht sei.

Marburg a. L. In der philosophischen Fakultät der hiesigen Universität habilitierte sich Dr. phil. Ludwig Schiedermair auf Grund der Schrift: »Studien zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts, 1. Teil, und einer Probevorlesung: »über Beethoven's Fidelio« (Gaveaux, Paer, Mayr, Beethoven) als Privatdozent der Musikgeschichte. Die Antrittsvorlesung über das Thema »Die Bedeutung der neapolitanischen Oper des 18. Jahrhunderts« fand am 31. Juli statt.

Wien. Der Kirchenmusikverein »St. Peter« (artistische Leitung Karl Rouland), der im sechsten Vereinsjahr steht, hat auch im letzten Jahr eine Reihe neuer Kirchenwerke aufgeführt, von denen besonders zu nennen sind: J. Haydn's Messe in *Fdur* (sog. Schöpfungsmesse), *Missa angelis Custodis* von Leopold I., Mozart's Messe in *D-Moll*, die *F-Moll*-Messe von G. Rheinberger, eine größere Anzahl Kompositionen von J. J. Fux, *Ave Maria* von Preyer, *Dextera* von Pergolesi, *Jubilate Deo* von B. Klein, *Magnificat* von Salieri, *Sub tuum* von Mozart. Im Ganzen wurden von 70 Komponisten über 300 Werke aufgeführt.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Anzoletti, Marco, Mozart, Scene della vita intima in cinque quadri. 8⁰, 140 S. Milano, L. F. Cogliati, 1906.

Aubry, Pierre, La Musique et les musiciens d'église en Normandie au XIIIe siècle, après le «Journal des Visites pastorales» d'Odon Rigaud. In-16⁰ petit, de 98 pages, avec musique et phototypies. Paris, Champion.

Pierre Aubry, l'infatigable découvreur de textes intéressants, publie aujourd'hui une de ses meilleures études. Il fallait qu'un musicien fut archiviste-paléographe pour aller chercher dans un *Regestrum visitationum* de XIIIe siècle assez de matériaux aptes à documenter une monographie aussi vivante et aussi fouillée que celle écrite par M. Pierre Aubry. La science et la pratique musicale du bas clergé, les «fêtes joyeuses» et les «farcitures» des moniales, les solennités burlesques des Innocents ou des «Fous», sont décrites, avec exemples à l'appui, tels que la prose Celsa pueri, l'épiose farcie en roman, Or escoutés, grant et petit, une autre farcie en latin, Laus, honor, uirtus Deo nostro, etc. Cette étude est d'un grand intérêt pour l'histoire de la musique extra-liturgique du moyen-âge. A. Gastoné.

Berlit, Georg, Martin Luther, Thomas Murner und das Kirchenlied des 16. Jahrhunderts. Ausgewählt und mit Einleitungen und Anmerkungen versehen. Neudruck. Kl. 8⁰, 160 S. Sammlung Göschen. Leipzig, G. J. Göschen, 1906. *M* —,80.

Chamberlain, Houston Stewart, Das Drama Richard Wagner's. Eine Anregung. 2. Auflage. 8⁰, VIII u. 150 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1906. *M* 2,—.

Lehrbuch des **Choralgesanges** von den Benediktinern von Stanbrook. Deutsche Ausgabe von H. Bewerunge. 8⁰, X u. 109 S. Düsseldorf, L. Schwann, 1906. *M* 1,80.

Conrad, M. G., Richard Wagner's Geist und Kunst in Bayreuth. München, E. W. Bousels. *M* 2,—.

Curzon, Henry de, Essai de bibliographie mozartine. 8⁰, 121 p. Paris, Fischbacher, 1906.

Voici un livre que toute bibliothèque dura posséder. L'auteur s'est spécialisé dans ce genre de travaux documentaires si précieux et si utiles aux musicographes. Il nous donne cette fois, une revue critique des ouvrages relatifs à Mozart. Qui ne comprend par moins de 453 articles. Le chercheur pourra de la sorte avoir sous la main l'indication des éditions du maître, des livres biographies, critiques, articles de revues nomenclature des musées, monographies souvenirs de tout genre, se rapportant à l'auteur de Don Juan. Tout ce qu'il y a d'important dans la litterature mozartine ce trouve ici condensé. — J. Ecorcheville.

Drinkwelder, Otto, Wegweiser zur Erlernung des traditionellen Chorgesanges. 8⁰, VIII u. 47 S. Graz, Styria, 1906. *M* —,50.

Ecorcheville, Jules, De Lulli à Rameau. L'Esthétique musicale. In 4⁰ couronne de IX—172 pages. Paris, L. M. Fortin, 1906. 5 fcs.

Dans cet ouvrage, M. Ecorcheville s'est proposé d'étudier l'esthétique musicale française pendant la période qui s'étend de la mort de Lulli (1687) à l'apparition des premières œuvres de Rameau (1733). Il constate, durant ce demi-siècle que la critique française, mise pour la première fois en présence du phénomène musical, jugera uniquement celui-ci d'un point de vue rationnel. C'est la seule raison qui servira à nos esthéticiens, de criterium à l'égard de la musique; ils la voudront avant tout «raisonnable» et la reponsseront toutes les fois qu'elle paraîtra échapper à une appréciation rationnelle. Nous avions nous même, au cours d'un livre récent, fait ressortir les tendances rationalistes, intellectualistes, de la critique musicale française pendant le 1⁰ tiers du XVIIIe siècle. Procèdant à un inventaire d'idées, M. Ecorcheville s'est abstenu avec soin de toute considération biographique ou chronologique. La chronologie en particulier, ne semble pas nécessaire là où on élève un fait constant; elle ne prend d'utilité que lorsqu'il s'agit de montrer des variantes, d'indiquer comment et pourquoi une opinion se modifie. Tel

n'est pas le cas ici, et nous ne pouvons qu'applaudir à la méthode suivie par l'auteur.

Les œuvres si oubliées aujourd'hui de l'abbé Pluche, de l'abbé Dubos, de Lecerf de la Viéville, de l'abbé Raguenet, du Père André, d'Houdar de la Motte, de Cartaud de la Villatte, ont fourni à M. Ecorcheville une riche moisson; il en a fort judicieusement extrait l'affirmation répétée des dogmes qui commandent alos à la critique musicale. La musique «doit avoir un sens»; elle doit «imiter la nature». C'est contre «l'Oreille», contre les séductions perverses provoquées par le phénomène sonore, que s'élèvent les moralistes avec Bossuet; c'est contre l'adjonction de la sonorité au langage verbal que protestent les litterateurs tel que le P. Lamy. La querelle de la musique italienne et de la musique française ne repose que sur le conflict de l'oreille et de la raison. Mais, si nos esthéticiens témoignent d'une sorte de rigorisme rationnel qui leur masque une partie du pouvoir enchanteur de la musique, que d'ingénieux aperçus, que d'intuitions fécondes apparaissant dans leur écrits. C'est Cartaud de la Villatte proclamant plus de 150 ans avant Wundt que chaque mouvement du cœur a un ton qui lui est propre. C'est Lecuf, affirmant la supériorité de l'auditeur naïf et sincère sur le connaisseur et le savant et en véritable précuseur de Schopenhauer qualifiant de «ravissement d'esprit», l'extase en laquelle le plonge la musique. C'est l'abbé Terrasson sentant que l'art des sons possède une vertu de sympathie universelle, etc. Il y a beaucoup à apprendre en ce livre rédigé avec une clarté et une précision que l'abbé Pluche lui-même envierait à son auteur. Un pareil travail suppose d'énormes lectures dont l'imposante bibliographie qui termine le livre apporte un éloquent témoignage. L. de la Laurencie.

Fischer, A., Das deutsche evangelische Kirchenlied des 17. Jahrhunderts. Herausgeg. v. W. Tümpel. 15. Heft. Gütersloh, C. Bertelsmann, *M* 2,—.

Fricke, Rich., Bayreuth vor 30 Jahren. Erinnerungen an Wahnfried u. aus dem Festspielhause, n. dessen Tagebuche herausgeg. u. v. einer Einleitung nebst Nachwort begleitet, mit 10 an denselben gerichteten und bisher noch unveröffentlichten Briefen Richard Wagners. Mit Fricke's Bildnis u. 4 Faksimiles von der Hand Wagner's. 8°, III u. 160 S. Dresden, R. Bertling, 1906. *M* 2,—.

Fromageot, P. Le théâtre de Versailles et la Montansier. Versailles. Aubert 1905. 8°. 67 p.

Cet ouvrage se rattache à la musicographie par plus d'un côté. Il pourra être consulté avec fruit, et contient des documents inédits.

Gandillot, Maurice, Essai sur la Gamme. Gr. Lex. XIII u. 566 S. Paris, Gauthier-Villars 1906. frs. 32.

Grofsmann, Max, Über die Ursachen des Niederganges des Geigenbaues. 8°, 28 S. Berlin, Verlag der »Deutschen Instrumentenzeitung«, 1906. *M* —,60.

Hauck, E., Systematische Lautlehre Bullokars (Vokalismus). Marburg, N. G. Elwert. *M* 2,80.

Hecht, Gustav, Aufgabenheft zur Harmonielehre. Im Anschluß an d. Neubearbeitung v. Fr. Zimmer's Harmonielehre. 5. u. 6. Tausend. Kl. 8°, 66 S. Berlin-Gr. Lichterfelde, Ch. F. Vieweg, 1906. *M* —,40.

Heinrich, Traugott, Studien über deutsche Gesangsaussprache. Ein Beitrag zur Gewinnung einer deutschen Sangeskunst, Berlin, Alexander Duncker, 1906.

Die Bedeutung dieser Schrift besteht in zweierlei, einmal in einem vortrefflichen Literaturverzeichnis, das von Luther und seinen Vorläufern an bis zu den modernen Tonbildungs- und Ausspracheschulen, zuletzt des Jahres 1904, fast alle Werke anführt, die in deutschen Landen für deutschen Gesang und deutsche Aussprache Belehrung geben wollten, und dann in den philologisch-eingehenden und warmherzig-patriotischen Auseinandersetzungen des Verfassers selbst, mit denen er die deutsche Gesangskunst im Gegensatz zur italienischen und französischen Schule zu fördern sucht. Wenn wir es auch für die künstlerische Praxis als nicht sehr dankbar ansehen müssen, die Aussprache für den Gesang von der Tonbildung gesondert zu behandeln, und es überhaupt unmöglich sein dürfte, eine genaue Fixierung der idealen Aussprache zu treffen, so stehen wir doch nicht an, das Buch als eine gute Arbeit, die weit über den Durchschnitt der gesanglichen Fachliteratur sich heraushebt, warm zu empfehlen. Die Eigentümlichkeiten der Rechtschreibung werden vielen die Lektüre etwas erschweren, doch dürfte

jeder Gesangbeflissene von genügender allgemeiner Bildung der inhaltreichen Schrift mannigfache Belehrung in bezug auf Ausspracheprobleme entnehmen können.

M. Seydel.

Hellouin, Frédéric. Le Noël musical français A. Joanin, édit. Paris 1906.

La brochure de M. H. examine sous ses deux formes, religieuse et profane, ce produit de l'art populaire, littéraire et musical, tombé en désuétude: le Noël. L'origine des chansons de la Nativité, dit M. H., reste encore mal définie et, avec les documents de la fin du XII[e] siècle et du commencement du XIII[e], les seuls que nous ayons à notre disposition pour l'instant, l'on ne distingue point très nettement ce qui a dû se passer alors. Je suppose, avec quelque vraisemblance, que la prose a rempli un rôle capital en l'espèce, et qu'à cette époque, elle est devenue l'antichambre du noël.«

Le noël entre dans sa »seconde phase« au XVI[e] siècle; des »timbres« sont fixés, qu'indiquent les recueils purement littéraires publiés alors. De son côté, le »noël artistique occupe sa petite place dans la musique de la Renaissance«. Voici, au XVII[e] siècle, les recueils d'Auxcousteaux et de Saboly. Avec Charpentier commence la »troisième phase«, qui a duré jusqu'à la Révolution. Les compositeurs s'en emparent définitivement, et la période révolutionnaire marque l'agonie du genre, qui ne survit plus — c'est sa quatrième phase, — que dans quelques rares villages. La dernière Bible des Noëls paraît en 1866, à Orléans.

Quant au noël moderne, ce n'est qu'un pastiche plein d'emphase et de fausse sentimentalité.

Après avoir retracé d'une manière complète l'histoire du Noël musical français, M. H. conclut ains:

»Nos vieux noëls français proclament leur bonheur de palpiter dans la beauté. »Nos vieux noëls français méritent d'autant plus d'être admirés que les années ont ajouté à leur prix un charme suggestif. »Nos vieux noëls français, enfin, affirment la permanence de leur utilité. Nous n'avons donc qu'intérêt à prendre contact avec à passé calmant, enchanteur et aimable.«

J.-G. P.

Istel, Edgar, Die Entstehung des deutschen Melodrams. Lex. 8°, 104 S. Berlin, Schuster und Löffler, 1906.

Verfasser behandelt in 14 Kapiteln die Geschichte des deutschen Melodrams bis zu dessen Erlöschen als eigene Gattung. Mit anerkennenswertem Fleiß ist er der Beschaffung des nächstliegenden Materials nachgegangen; er zieht mannigfach verschollene und unbeachtete Drucke, Manuskripte und Literatur ans Licht. Auch sonst weist seine Arbeit, was die Disposition, Zusammenstellung der äußeren Tatsachen und die spezifisch musikalischen Werturteile anlangt, mancherlei Vorzüge auf.

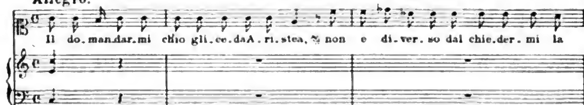
Aber sie versagt völlig bei der für die Musikforschung so wesentlichen Frage nach den musikgeschichtlichen Grundlagen von Benda's Melodram. Weil der Künstler Autodidakt in der Kompositionslehre war und bestimmte literarische Nachweise über seine Beziehungen zu einzelnen Meistern und Werken fast nicht vorhanden sind, glaubte sich Verfasser der Aufgabe überhoben, zu untersuchen, was sich an solchen Grundlagen für Benda aus dem allgemeinen Stand der Musik seiner Zeit im Zusammenhang mit dessen Lebensverhältnissen ergibt; aber auch, wo äußere Anhaltspunkte für die Einwirkung eines bestimmten Meisters vorhanden sind, hat es Verf. an Genauigkeit und Scharfblick fehlen lassen. Zwar läßt er sich herbei, zu betonen »wie sehr die melodramatische Technik Benda's mit der Technik des Accompagnato-Rezitativs der Oper zusammenhängt«. Diese Zusammenhänge selbst aber bleiben ununtersucht. Das maßgebende Material boten außer Graun, dem gerade in seinen begleiteten Rezitativen hervorragenden langjährigen Berliner Kunstgenossen u. Vorgesetzten Benda's, in erster Linie die Opern jener großen italienischen Meister, die bekanntlich die besten Accompagnati ihrer Zeit schrieben, der Traetta, Perez, Jomelli usf.; auf sie einzugehen lag um so näher, als Benda 1765 sein an den Herzog von Gotha gerichtetes Unterstützungsgesuch für eine italienische Reise mit den Worten motiviert, er trachte »in diesem in Ansehung der Tonkunst berühmten Lande seine Nacheiferung zu erwecken, sich Kenntnisse zu erwerben und seinen Geschmack mehr auszubilden« Istel S. 8. Das schreibt der Künstler am 13. September, unmittelbar nach der Aufführung einer eigenen italienischen Oper, seines »*Ciro riconosciuto*« (10. August); daß er bei dieser Reise auf seine Rechnung kam und insbesondere über die originale italienische Oper nach anfänglicher Enttäuschung eine weit bessere Meinung gewann, als er zuvor besaß, bezeugt Reichardt in einem ausführlichen Bericht (Musik. Almanach 1796): »Eine Reise nach Italien gab seiner Einbildungskraft, welche die Beschränktheit der bis dahin vor ihm obgewalteten Formen vielleicht zuwenig beschäftigt haben mochte, neuen Schwung. Neuere italienische Opern und Operetten, die nach Begriffen der gelehrten Schule leer an guter Arbeit und Vollendung waren, die

anfänglich seine Geduld ermüdeten und ihn unbefriedigt ließen, wurden ihm bald von seiten des Effekts merkwürdig. Sein natürlicher Beobachtungsgeist erkannte bald deutlicher das eigentliche Wesen der Theatermusik, die von der Kammermusik nicht weniger verschieden ist, als es die Dekorationsmalerei von der Miniaturmalerei ist; und der starke leidenschaftliche Ausdruck mancher Szene hieß die Kritik, die oft ebenso fälschlich Musik mit den Augen beurteilt, als der darstellende Künster selbst oft den Ausdruck, den ihm das Herz versagt, mit Anstrengung des Kopfes vergeblich sucht, wenigstens in den Augenblicken tiefer Rührung schweigen, oder hieß sie doch besser aufschauen und nicht bloß unter sich, sondern auch über sich und nach allen Seiten sehen. Benda kehrte mit neu angefachtem Leben im Innern nach Gotha zurück.« Nun weist schon dieser Bericht in erster Linie auf das Accompagnato-Rezitativ der Italiener, denn gerade in ihm leistete eben die neuere italienische Oper das Beste an »starkem, leidenschaftlichem Ausdruck«. Überdies aber besitzen wir noch ein, Istel gleichfalls, wenigstens in der endgültigen Fassung bekanntes Schreiben Benda's zugunsten des Dialogs und wider das einfache Rezitativ (Cramer's Magazin 28. VII. 1783; Entwurf bei Holtei, dreihundert Briefe, Hannover 1872 S. 29 ff, Brückner, Sammelbände der IMG. V, S. 611 ff), worin er über das Accompagnato sagt: »Von dem Rezitativ mit Accompagnement, wobey die Music nicht mehr dunkel und zweydeutig spricht, brauche ich Ihnen nichts zu sagen. Der große Eindruck, den es bey allen Arten von Singspielen macht, ist bekannt genug«; und zwar nimmt Benda das Accompagnato ausdrücklich von jenen Dingen aus, die ein »für das deutsche Theater patriotisch gesinnter Komponist« den Welschen nicht nachzuahmen brauche. Es kam also darauf an, eine möglichst große Anzahl solcher Accompagnati auch zu untersuchen und deren Stand mit Benda's Kunstmitteln zu vergleichen. Eine möglichst große Anzahl, da wir natürlich damit rechnen müssen, daß Benda dieses und jenes Werk nicht kannte, während ausgeschlossen ist, daß er mit dem allgemeinen Stand der Sache nicht vertraut gewesen wäre. Insbesondere war festzustellen, bis zu welcher Höhe des Ausdrucks die Accompagnati bereits gediehen waren; und wiederum verdienten jene Fälle spezielle Aufmerksamkeit, wo sich Aufgaben gestellt finden, die gleich oder ähnlich bei Benda wiederkehren. Zum Beispiel:

In Jomelli's *Olimpiade* (Stuttgart 1761) I. 9 schlagen die Empfindungen des Megacle, der unwissentlich seinem Freund und Lebensretter Licida die von ihm selbst geliebte Aristea im Kampfspiel zu gewinnen gelobte, als er inne wird, was er versprochen, von Bestürzung in resignierendes Freundschaftsgefühl um. Man vergleiche diese Stelle »*Il domandarmi ch' io gli ceda Aristea*« usf., d. h. den Ausdruck des orchestralen Zwischenspiels mit dem Schwanken von Benda's Medea zwischen Wut und Wehmut (Kl. A. S. 20) »Aber dieser mit Wut und Wehmut kämpfende Blick« (S. das in der Anmerkung wiedergegebene Notenbeispiel): Bei Jomelli Ausdruck der Be-

Jomelli:

Allegro.





Benda:

Medea.

Die Göttin, welche ihr anrufen wollet, sie hat euch erhöret, sie sendet mich, euch zu retten, zu rächen.



Die Hofmeisterin

Aber dieser, mit Wut und Wehmut kämpfende Blick, diese Stirne, voll schwarzer Sorgen –, um aller Götter willen! was beginnst du?

stürzung, bewirkt durch eine lebhafte, abrupte Figur (A), dann Zögern, Innehalten, Überlegung (B); vortrefflich für die Veränderung des Gedankens die chromatische Führung der Außenstimmen; der Umschlag der Gefühle auch dynamisch scharf abgegrenzt. Bei Benda der Anlage nach dasselbe. Der Ausdruck der Wut, des Rachegefühls, wiedergegeben durch lebendig-energischen Rhythmus und quasi Wegschleudern des Akkords auf dem letzten Viertel (A); dann auch hier mit scharfer dynamischer Sonderung Innehalten und die sanfte Klage der Wehmut (B).

Bei Jomelli ist die »Bestürzung« etwas harmlos wiedergegeben und weniger prägnant als die Darstellung der Reflexion. Benda hingegen löst seine beiden Aufgaben gleichwertig. Seine Kunst ist einmal ausgeglichener als die Jomelli's; dann aber greift sie in Wiedergabe der Affekte erklecklich tiefer als die des Italieners, wir werden ihr ohne Zweifel die fortgeschrittenere, feinere, sensiblere Lösung ihres Problems zuerkennen. Ich denke, dies eine Beispiel dürfte genügen, um darzutun, nicht etwa, daß Benda gerade diese besondere Stelle Jomelli's als Vorlage benutzte (darauf kommt es hier gar nicht an) sondern daß wir Augenpunkt und Maßstab für eine wissenschaftlich begründete Bewertung seiner Leistung erst durch Betrachtung analoger älterer Leistungen gewinnen, durch Untersuchung der Fähigkeiten, welche dem später von Benda gehandhabten Kunstmittel durch ältere Meister bereits abgenommen worden waren.

Im Verlauf der einschlägigen Studien würde Verfasser auch auf eine Spezialität von Accompagnatoszenen gestoßen sein, in welchen formal die nächste rezitativische Vorstufe für das Melodram vorliegt, das sind jene Lamenti der verlassenen Didos, verlassenen Ariadnen usf., in denen sich die ausgeführte Schlußszene einer ganzen Oper im Accompagnato mit oder ohne interkalierte Ariosi vollzieht. Sie gehören der Formgebung nach zum Dramatischsten, was die neapolitanische Oper kennt, folgen, jeder Konvention und Schablone bar, dem Vorgang in vollkommen freier Führung. Ich erinnere an den Schluß von Jomelli's *Dido* (Rom 1746), Didone sola »*A che disse, infelice*« usw.; an den prächtigen Schluß von Traetta's *Armida* (Parma 1760) »*Rinaldo è dove, o Dio*« usw.

Nicht nur ununtersucht, sondern gänzlich unerwähnt läßt Verfasser sodann die pantomimischen Ballette jener Zeit, obwohl schon Graun's Pygmalion und auch die Ballettaufführungen der Seyler'schen Truppe in Gotha es nahe legten, ihnen nachzuspüren. Benda's Bekanntschaft mit der Gattung geht nachweislich bis 1745 zurück, wo er in Berlin den besagten Pygmalion kennen lernte (s. über diesen Sammelbände I, 507); in seiner Berliner Stellung muß er auch den später hervorragendsten Librettisten der Gattung und Verfasser der bedeutungsvollen *Lettres sur la danse* (1767), Noverre, persönlich kennen gelernt haben. In diesen Balletten finden sich bei großen und kleinen Geistern neben den Charaktertänzen häufig Stücke von rein programmatischer Tendenz, Stücke, die ohne Rücksicht auf absolut musikalische Bildungsgesetze lediglich dem Ausdruck der Seelenzustände und Vorgänge »dem Inhalte und Verfolge der Handlungen« dienen. Diese Sätze stehen dem Melodram nicht nur im allgemeinen um dieses ihres schildernden Wesens willen nahe; man brauchte in einzelnen Szenen das, was der Darsteller mit Gesten und Geberden vorzuführen hat, einfach nur in Worte zu kleiden, und ein Stückchen Melodram ist fertig. Ein allbekanntes Beispiel der Gattung ist Gluck's »Don Juan« (1761); das Programm von dessen drittem Teil, No. 30 der Partitur, läßt sich prima vista zu einer melodramatischen Szene mit und ohne Gleichzeitigkeit von Wort und Musik umgestalten. Auch hier wäre es also, wie beim Accompagnato-Rezitativ, darauf angekommen, an möglichst zahlreichen Beispielen den Stand der Gattung in bezug auf die auch beim Melodram in Frage kommenden Aufgaben nachzuweisen und damit darzutun, was Benda somit auch auf diesem Felde an Kunstmitteln als gegeben vorfand. Bis zu welcher Kraft des Ausdrucks gerade hier kleinere Geister gelangen konnten, zeigt beispielsweise die Trennungsszene in Deller's († 1774) »Orpheus und Euridice«, ein langausgeführtes (85 Takte) vortreffliches Stück oder No. 13 in der Komposition eines Anonymus (etwa 1765) von »Die Liebe des Waldgottes Pan und der Nymphe Syrinx« usw. Ein bemerkenswertes späteres Beispiel bietet die Wiedergabe des Seelenzustandes der Adelheid in der ersten Szene von Rolland's »Adelheid von Ponthieu« (nach Noverre).

An Stelle dieser Untersuchungen, zu denen in italienischen und deutschen Bibliotheken ein gewichtiges Material zur Verfügung steht, begnügt sich Istel S. 40 zu erklären, was ein Accompagnato-Rezitativ überhaupt ist, sodann mit der Anführung von Jahn's Definition des Unterschiedes zwischen Accompagnato und Melodram und einigen geschichtlichen Daten. Was die letzteren anlangt, gilt Verfasser Alessandro Scarlatti immer noch mit III, 8 der Rosaura (1690) als Erfinder des Accompagnato. Das hat man aller-

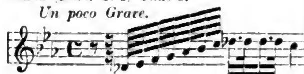
dings bisher angenommen. Aber schon aus Dent's Buche (*A. Scarlatti, his life and works*, London 1905 S. 45) hätte J. von einem älteren Accompagnato Scarlatti's erfahren können, jenem in der *Innocenza giustificata* (1686); noch ein früheres Acc. findet sich bei Scarlatti im *Giustino* 1685, nämlich in der Szene der Eufemia im 1. Akt »*Venga il leggiadro stuolo*« von »Si rida« ab. Ein klassiches Beispiel, älter als die von J. zitierten spätervenetianischen, steht bereits in Monteverdi's *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (Venedig 1624).

Daß Graun, in dessen Kapelle Benda solange wirkte, auf unseren Künstler von Einfluß war, gilt auch Verfasser als bezeugt. Nur meint er (S. 39), es sei von diesem Einfluß »nicht mehr allzuviel« in Benda's Werken der Gothaer Zeit zu gewahren und tut die Sache mit allgemeinen, an sich richtigen Bemerkungen bezüglich des Stilunterschiedes der beiden Meister ab. Auch mit einem allgemeinen Verweis auf Graun's Accompagnato-Behandlung ist noch nicht genug gewirkt. Wäre Verfasser tiefer gedrungen, so hätte er sehen müssen, daß eines der wichtigsten Motive der Ariadne, »das offenbar«, wie J. selbst sagt, »die Entschlossenheit des Theseus charakterisiert« (S. 19), fast notengetreu aus einem Accompagnato des Graun'schen Montezuma (1755) stammt und auch dort als Motiv festgehalten ist.

Graun (Montezuma II, 1).



Benda (Part. S. 1) Takt 3.



Benda studierte also auch nach seinem Wegzuge von Berlin mit folgewichtigem Interesse Graun's Partituren. Dem genannten Motiv folgt in der »Ariadne« auf dem Fuße der deutliche Nachklang einer der Graun'schen Opern aus Benda's Berliner Zeit; vergl. das zweitnächste Motiv der »Ariadne« (Part. S. 3. Takt 1 ff) und Graun, *Iphigenia in Aulide* (1748) I, 1; Agamemnon: *Sento mancarmi il cor* usw.

Auch die Winke, welche das Gothaer Opernrepertoir[1] vor der »Ariadne« gibt, läßt Verfasser ungenützt, ungeachtet der Angabe Schlichtegroll's[2], daß Benda gerade durch die Tätigkeit der Seiler'schen Truppe, durch Schweitzer's »Alceste« und die anderen von Schweitzer aufgeführten Arbeiten aus seiner Ruhe gerissen und für dramatische Arbeiten neu in Tätigkeit gesetzt worden sei. Neben Hiller's »Jagd«, »Liebe auf dem Lande«, den »Verwandelten Weibern«, »Lottchen am Hofe« usw. erscheint in Gotha seit 16. August 1774, also gerade in den Tagen, da Benda an der »Ariadne« arbeitete, Schweitzer's bereits 1773 vollendete und in Weimar gegebene (1774 gedruckte) »Alceste«, in welche der Komponist, »um ihr einen besonders hohen Grad von Vollkommenheit zu geben«, die schönsten Stellen seiner »Ariadne« aufgenommen hatte. Wie man auch mit Mozart über den absoluten Wert dieser Oper denken möge, daß sie den zeitgenössischen Italienern gegenüber einen Fortschritt durch ihre solidere Mache, gegenüber den ihr den Weg bereitenden deutschen Operetten einen höheren Stil und eine ausdrucksreichere Instrumentation gebracht hat, liegt am Tage. Man vergleiche einerseits Hiller's (durch seine Stoffe veranlaßte) durchschnittliche Faktur, anderseits Benda's »Ariadne« mit Schweitzer's Werk, so wird die geschichtliche Mittelstellung der »Alceste« zwischen den genannten Erscheinungen des deutschen Repertoirs vollkommen deutlich. Die Einwirkung ihrer gemäß den Bedingungen des Stoffes gesteigerten dramatischen Energie und bedeutenderen Orchestersprache auf Benda ist unverkennbar. Sie besteht, gleichviel ob Schweitzer in Venedig den Meister »um Rath und Beystand« in der Satzkunst (Schlichtegroll S. 295) bat oder nicht; Wieland, dessen Absichten auf Vertiefung der Oper gerecht zu werden, Schweitzer sich nach besten Kräften bemühte, ging in bezug auf dessen Orchester von einem ganz richtigen Gefühl aus, wenn er auch in der Formulierung übertreibt, als er in dem bekannten Brief an Klein schrieb, die Instrumente hätten in der »Alceste« »keine Note zu machen, welche nicht etwas zum Ausdruck beitrüge«. —

Welch' wichtige Stellung in Benda's Melodramen die Tonmalerei einnimmt, ist Istel nicht entgangen. Aber auch in seinen hier einschlägigen Ausführungen (S. 42 ff) bleibt er erheblich hinter den billig zu stellenden Anforderungen zurück. Zwar ist löblich, daß Verfasser auch den so wichtigen italienischen Madrigalisten einen Platz einräumt, obwohl er verschweigt, wie er zu dieser und anderen Verbesserungen

1) Vgl. R. Hodermann, Geschichte des Gothaischen Hoftheaters 1775—1779. Hamburg usw. 1894. S. 141 ff.

2) Nekrolog auf das Jahr 1795. VI. Jahrg. 2. Bd. Gotha 1798.

seiner Darstellung gekommen ist. Aber es ist noch sonst wichtiges auch in einem »kurzen Überblick« der bekanntesten Tatsachen nachzutragen, bezw. zu rektifizieren. In die Instrumentalmusik kommt die Tonmalerei in größerem Maßstabe bekanntlich lange vor den Venetianern, veranlaßt durch Übertragung der Vokalsätze auf die Laute und andere Tonwerkzenge. Dem Madrigal entstammende erhöhte Charakteristik findet sich in der Oper schon bei Peri und Caccini. Frescobaldi gilt Verfasser als »venetianischer Organist«. Nun geht dieser Meister ja in seiner Jugend von venetianischen Errungenschaften aus, seine Gesamterscheinung aber mit dem genannten Kennwort zu versehen, ist doch ein starkes Stück. Vor allem aber sollten wir in bezug auf das behandelte Thema genauer erfahren, wie denn um 1770 in der Praxis der Stand der Tonmalerei beschaffen war. Die Anführung der Orgelgewitter und einiger Beispiele bei Gretry kann nicht genügen. Auch hier hätte u. a. eine Untersuchung der großen Neapolitaner dem Verf. Überraschungen bereitet. Überreiches Material bietet z. B. Jomelli vom Windsbrausen in »Semiramis«, der Zeichnung der mille furie in der »*Olympiade*« angefangen bis zum Hundegebell in der »*Uccellatrice*«. Ein hochinteressantes Beispiel steht bei Traetta im 2. Akt von dessen »*Armida*«: die Einschläferung Roland's. Die malerische Wirkung dieser Szene ist faszinierend, die Instrumentation (Violinen con sordini, Bratschen geteilt, Solo-Violoncell und die Flöten in ganz moderner Behandlung) geradezu raffiniert.

Ad vocem Gewittermalerei korrigiert Istel die Angabe von Wölfflin's, seit Mozart's »Idomeneo« habe die Moll-Tonart Besitz vom Sturm genommen unter Verweis auf die beiden Moll-Gewitter in »Ariadne« und »Medea«. Hätte Verfasser in der deutschen Operette, von der er auch in seiner Studie über die komische Oper handelt, seiner vorliegenden Aufgabe entsprechend sich weiter umgetan, so hätte er wieder in einem Stück des Gothaer Repertoirs, nämlich in Hiller's »Jagd« (1770, anknüpfend an ein vorhergehendes Gewitterduett) ein *d moll*-Gewitter gefunden (welche beide Stücke situationsgemäß auch kerniger instrumentiert sind). Vergl. auch die Arie des Schösser »Wenn uns der Sturm die Felder verwüstet« in »Die Liebe auf dem Lande« (1768).

Schon Schubart[1] sagte, Benda habe in seinen Melodramen »**alle bis jetzt in Gang gebrachten musikalischen Bewegungen angebracht**«. Keiner dieser »Bewegungen« hat Verfasser näher nachgeforscht (er ist vielmehr der Untersuchung aus dem Wege gegangen, wie wenn sie mit der von ihm (S. 40) zitierten Karikatur der entwicklungsgeschichtlichen Methode etwas zu tun hätte.

Wenn also Istel laut Vorwort und unter Anfügung einer burlesken Schlußtirade glaubt, seinen Gegenstand erschöpfend und wissenschaftlich einwandfrei behandelt zu haben, befindet er sich sehr im Irrtum. Es fehlt dieser Arbeit, ungeachtet ihrer eingangs erwähnten Vorzüge, an jenem Sinn, »der das Wirken des einzelnen Geistes, so groß er sei, in der Bildungsgeschichte seiner Zeit stets in der Abhängigkeit zu zeigen trachtet, in der er der ganzen Vergangenheit und Überlieferung, wie der Umgebung und Zeitgenossenschaft verschuldet ist«, der »das mehreren Einzelnen Gemeinsame aufsucht« und »auf diesem Wege vom Individuum zur Erkenntnis der allgemeinen Strömungen aufsteigt«; an dem historischen Sinn, der gerade durch Ergründung der zur Zeit eines Künstlers bereits vorhandenen Ideen dessen individuelle Leistung, die Stärke und wahre Art seiner Originalität erst ins rechte Licht setzt. Sandberger.

Johner, P. Dom. Neue Schule des gregorianischen Choralgesangs. XIII. 298 Seiten. Regensburg, Fr. Pustet. 1906. *M* 2,40.

Die choralischen Maßnahmen Pius X. haben nicht nur eine Verbesserung der liturgischen Gesangbücher zur Folge, sondern auch eine Umgestaltung des Choralunterrichtes. Diesem wurde bei uns bisher meist der Haberl'sche »*Magister Choralis*« zugrunde gelegt, der, seinem Zwecke gemäß, auf die *Editis Medicaea* zugeschnitten war; er war der vielgebrauchte Begleiter der bisherigen Choralbücher. Die Neuordnung der Dinge durch die kirchlichen Behörden rief von praktischen Handbüchern zunächst diejenigen des Sekkauer Benediktiners P. Suitbert Birkle hervor (Katechismus des Choralgesanges, Graz 1903 und der Choral, das Ideal der katholischen Kirchenmusik, Graz 1906), tüchtige Werke, die schon viel Gutes gestiftet haben. Auch die um die Hebung der kirchlichen Musik so verdiente Regensburger Weltfirma Pustet, die den »Magister Choralis« verlegt hatte, veröffentlicht nunmehr ein praktisches Schulbuch, das den geänderten Verhältnissen Rechnung trägt. Übersetzungen in italienischer, französischer und englischer Sprache sind in Vorbereitung.

1) Ästhetik, Stuttgart 1839, S. 121.

Haberl hatte seinen »*Magister Choralis*« in drei Teile disponiert, die er »Vorkenntnis«, »Kenntnis« und »Erkenntnis« überschrieb. Ähnlich gliedert P. Johner den Stoff: Die »Vorschule« gibt eine erste Erläuterung und Definition des Chorals, einiges über die lateinische Sprache und über die Stimmbildung; die »Normalschule« erklärt die Choralschrift, Tonarten und Rhythmus, sowie die verschiedenen Arten von Choralmelodien; die »Hochschule« endlich verbreitet sich über den liturgischen und künstlerischen Wert, Vortrag und Begleitung des Chorals. Drei Anhänge bieten einen Abriß der Choralgeschichte, den Kirchenkalender und Singübungen. Das Kapitel über die Stimmbildung sowie die Singübungen hat P. Böckeler in Maria-Laach beigesteuert. die »Hochschule« stammt aus der Feder des bekannten Historikers der Mediceea, P. Rafael Molitor. Alles andere ist Arbeit des Beuroner Chorallehrers P. Johner. So haben sich drei Vertreter der Choralkunst aus der Beuroner Ordensschule zusammengetan, um ein Werk zu schaffen, das die Choralpflege bei uns in die von Pius X. vorgeschriebenen Bahnen lenken soll.

Die »Neue Schule« enthält treffliche Partien; dahin rechne ich das meiste aus der »Vorschule« und die »Hochschule«. Viele der praktischen Winke verraten eine lange Praxis und eine reiche Erfahrung. Was über die Choralbegleitung gesagt ist, zeugt von hervorragendem Feingefühl und Geschmack, von tiefem Eindringen in die Ausdruckswelt der gregorianischen Gesänge; nur die praktischen Beispiele dazu hätte ich stilistisch einwandfreier gewünscht. Sie enthalten zahlreiche Dinge, die man in solcher Umgebung nicht zu sehen gewohnt ist.

Die Leser dieser Zeitschrift wird die Stellungnahme des Verfassers zu den neuerdings in Fluß gekommenen rhythmischen Fragen interessieren. P. Johner gehört in dieser Beziehung zu denjenigen, die Riemann jüngst (Jahrbuch der Musikbibl. Peters 1905, S. 16) »strenge Traditionalisten« nannte, und zwar vertritt er innerhalb dieser Schule die extreme Richtung, die D. Mocquereau zum Vater und Führer hat. Johner's Behandlung des Choralrhythmus hat so alle Vorzüge und Schäden der Darlegungen seines Vorbildes.

Die Praxis des gleichmäßigen Vortrages läßt sich aus der mittelalterlichen, zumal spätern Überlieferung begründen. Jedoch ist die Argumentation, daß die Virga keine längere Note bedeute (S. 24) lückenhaft, insofern die entgegenstehenden Zeugnisse des früheren Mittelalters gar nicht einmal erwähnt sind. Hier hat der Verfasser zuviel bewiesen. Für das spätere Mittelalter trifft aber des Verfassers Darlegung vollkommen zu, auch für heute kann keine andere Vortragsweise in Betracht kommen, so lange man sich darauf beschränkt, der Tradition im Choralgesange zu folgen; wollte man aber die »älteste« Fassung der liturgischen Melodien für die heutige Praxis fruchtbar machen, dann müßte man konsequenter Weise auch das rhythmische Gegenstück dazu akzeptieren, den Vortrag, der vor der allgemeinen Annahme der gleichmäßigen Rhythmik vielfach üblich war.

P. Johner vertritt mit vielen anderen Choralisten der Gegenwart die Auffassung, daß in der Choralmelodie zwei und dreigliedrige rhythmische Bildungen aufeinander folgen, und führt diesen Gedanken konsequent durch, indem er seine Übertragungen durch Striche (Akzente und Nebenakzente) entsprechend disponiert. Es ist mir nicht unbekannt, worauf diese Rhythmik sich stützt. Auf der Seite der Sprache scheinen manche liturgischen Texte sie nahezulegen; z. B.

gratias agimus tibi

läßt sich als eine Verbindung rhythmischer Daktylen mit einem rhythmischen Trochäus auffassen. Auf der Seite der Musik sind z. B. manche Melismen so disponiert, daß zwei- und dreiteilige Gruppen sich aneinanderreihen. In beiden Fällen ergibt sich die rhythmische Folge von zwei- und dreiteiligen Gliedern ganz von selbst. Sie aber gegen die Überlieferung den Melodien aufzuzwängen, das halte ich für einen Fehler, dem die geschichtliche Grundlage abgeht.

Kein einziger Autor des ganzen Mittelalters hat eine Ahnung von der Theorie des zwei- und dreigliedrigen Choralrhythmus; niemals ist die rhythmische Bewegung der liturgischen Melodie in dieser Weise geordnet worden. Heißt es nicht die gregorianische Restauration in ihrer wissenschaftlichen Begründung untergraben, wenn man solche moderne Maßstäbe an die alten Lieder legt? Daß aber eine derartige Auffassung gerne von solchen vertreten wird, die für die melodische Seite der Choralrestauration den engsten Anschluß an die älteste erreichbare Version, mit Ausschaltung aller spätalterlichen Varianten, verlangen, das ist nur ein neuer Beweis für die alte Wahrheit, daß ein Extrem das andere ruft.

Wie die erwähnte rhythmische Gliederung durchgeführt wird, zeigt z. B. die Behandlung des Salicus. Die Quellen (vergl. meine Neumenkunde S. 40) erklären den mittleren seiner drei Töne für einen (oft nicht

diatonischen) Ornamentton. P. Johner löst die ganze Figur so auf, daß der zweite Ton (!) den Hauptiktus der Gruppe bekommt statt des ersten, und demnach Anfangston einer neuen Gruppe wird, während der erste Ton zum vorhergehenden gezogen wird (S. 37 und 46). Konsequenter Weise müßte auch das Quilisma mit seinem Durchgangston also behandelt werden. Glücklicherweise geht Johner in seinen Rhythmisierungen nicht so weit, wie die letzten, von Desclée in Tournay verlegten praktischen Ausgaben D. Mocquereau's (z. B. das *Ordinarium Missae* 1903), die zur Erreichung der Zwei- und Dreiteiligkeit Pausen einschieben, wo es nötig erscheint (vergl. aber Johner, S. 222, System 2 vor et quod; 229, System 1 vor *gaudet* u. a.), und die traditionelle Gruppierung der melismatischen Gänge durch Einführung rhythmischer Sonderzeichen zerstören, die für den Vortrag nicht selten eine neue, von der gesamten Überlieferung abweichende rhythmische Zusammenfassung herbeiführen. Solche Willkürlichkeiten in der Behandlung der traditionellen Chorallieder halte ich für schlimmer, als melodische Abweichungen von der Fassung, die man mit Recht oder Unrecht für die älteste erklärt. Denn diese vermögen sich unter Umständen an gregorianische Ausdrucksweisen anzuschließen, können traditionelle Melodik enthalten; rhythmische Vergewaltungen der besagten Art, zu gunsten einer den Quellen fremden Theorie sündigen gegen die evidente Gruppierung der schriftlichen Überlieferung, wie gegen die immer wieder eingeschärfte Vorschrift der Alten, die Bernard also formuliert: Praemunimus eos maxime, qui libros notaturi sunt, ne notulas vel coniunctas disiungant vel coniungant disiunctas, quia per huiusmodi variationem gravis cantuum potest oriri dissimilitudo. (Neumenkunde p. 159). Aus diesem Grunde halte ich auch die Regel S. 203 bei Johner (§ 246) für mindestens gefährlich. Ihre Beobachtung verwischt den Grundriß der Melodie.

In den erwähnten Descléeschen Ausgaben ist die Zwei- und Dreiteiligkeit durch eigene Zusätze zu den Choralnoten vermerkt. Johner nimmt davon nur den Verlängerungspunkt am Ende einer rhythmischen größern Zusammenfassung herüber, fügt aber den Übersetzungen in moderne Schrift, zuweilen auch den Choralnotierungen selbst (z. B. S. 114), Strichelchen, Akzente bei, die über dem Liniensystem angebracht sind. Selbst wenn diese rhythmische Anatomie begründet wäre, würde ich es in einem Elementarbuche für zweckmäßig halten, sie zu übergehen; einfachere Sänger werden sie kaum verstehen oder im besten Falle in eine Karrikatur des Vortrages umsetzen. So glaube ich nicht, daß es notwendig oder gar nützlich ist, auf der zweiten Silbe von *Domine* und *Virgines* (S. 43) einen Nebenakzent anzubringen, wenn die erste Silbe zwei Noten hat. Man kann ihn sehr leicht entbehren. Gewöhnliche Sänger werden ihn übertreiben, geübte haben ihn nicht nötig; er steht auch nur der Zwei- und Dreiteiligkeit zu Liebe da. Diese unerbittliche Regel zwingt den Verfasser auch dazu, den mit der *Mora vocis* versehenen Schlußton zu akzentuieren (letzte Silbe von *Deus* und *Domini* in denselben Beispielen, und namentlich S. 53). Viel richtiger, natürlicher und geschmackvoller ist es, die Bewegung hier ohne Stoß ruhig zu Ende gehen zu lassen. Nur ganz nebenbei bemerke ich, daß die Lehre von der Mora vocis in der hier vorgetragenen Form angreifbar ist; doch will ich darauf nicht weiter eingehen. Für irreleitend halte ich die Rhythmisierung der Worte *peccata*, *resurrexi* und *sapientiam* auf S. 43; sie ist freilich wieder eine Folge der Annahme zwei- und dreiteiliger Glieder. Die Stellen lassen sich heilen durch Streichung der Akzente auf den Silben, die nicht den Wortakzent haben. Man singe ihre Noten ohne an einen Nebenakzent zu denken, als Vorbereitung oder Nachlassen des Hauptakzentes, der nicht zu dehnen, aber auch nicht zu kürzen ist[1]):



Eine Inkonsequenz des Verf. bemerke ich S. 96 und 121, wo derselbe Climacus in derselben Melodie mit und wiedergegeben ist (3. Silbe vom Gloria).

Bei der Korrektur sind Fehler übersehen worden. Ich erwähne hier: S. 88, Zeile 1 soll casta für certa stehen; S. 89 soll die Note über -ir- im 2. System sol

1) Hier verlieren die Gruppen auf -ta, -xi, -ti- den ihnen sonst zukommenden Akzent auf ihrem ersten Ton, ähnlich wie durch den Pressus solche Akzente absorbiert werden.

sein, statt mi; die Anmerkung auf S. 94 gehört zu S. 93 als Anm. 2; S. 95, letztes Notensystem soll die vorletzte Note ein Punctum sein, nicht eine Virga; S. 286 steht der Schlüssel im 4. und 5. System eine Linie zu hoch. P. Wagner.

Kippius, A., Was Rubinstein in den Stunden sagte. Tagebuchblätter. Deutsch von J. Schroeder. Dresden, C. Tittmann. ℳ —,60.

Kohut, A., Die Gesangsköniginnen in den letzten 3 Jahrhunderten. 5. u. 6. Lieferung. Berlin, H. Kuhz. Je ℳ 1,—.

Komorzynski, Egon von, Mozart's Kunst der Instrumentation. 8⁰, 48 S. Stuttgart, Carl Grüninger, 1906.

Die begeistert geschriebene Schrift wendet sich an ein größeres Publikum und will wohl mehr anregen als dieses wichtige Kapitel der Mozartforschung wissenschaftlich behandeln. L. Sch.

Krehl, Stephan, Allgemeine Musiklehre. Neudruck. Kl. 8⁰, 158 S. Sammlung Göschen. Leipzig, G. J. Göschen, 1906. ℳ —,80.

Kühnhold. 8 Lehrproben. Ein Beitrag zur Hebung und Förderung des Schulgesangsunterrichts. Gr. 8⁰, IV u. 48 S. Osterwieck, A. W. Zickfeldt, 1906. ℳ 1,80.

Lombard, Louis, Betrachtungen eines amerikanischen Tonkünstlers. Berlin, Modernes Verlagsbureau. ℳ 2,50.

R. Meyer — J. Bédier — P. Aubry, La chanson de Bele Aelis par le trouvère Baude de la Quarière. Etude métrique — Essai d'interprétation — Etude musicale. Paris, Alph. Picard et Fils, 1904. 8⁰. 23 S.

Die metrische Form des Baude de la Quarière'schen Gedichtes von der schönen Aelis hatte wegen ihres unregelmäßigen Strophenbaues den Romanisten bisher viel zu schaffen gemacht. R. Meyer ist es gelungen, die Form zu erklären. An Hand des von ihm fast vollständig zusammengebrachten, in der altfranzösischen Lyrik vorkommenden Refrain-Materials erkannte er die unregelmäßigen Bestandteile als in die regelmäßig gebaute ursprüngliche chanson eingeschobene Refrains verschiedener Struktur. Die Strophe hat die Form I 10a, 10a, 10a; II 7b, 7b, 7c; Rx, Rc; Rx, Rx; III 8d, 8d, 3e; Rx, Re, wobei die lateinischen Zahlen die einzelnen Abschnitte charakterisieren, die arabischen die Silbenzahl, die kleinen Buchstaben die Reimstellung und R die Refrains bezeichnen.

Die Grundlage des Gedichtes bilden nach Bédier die Zehnsilber, welche ein altes Tanzlied umfassen, in welchem die schöne Aelis, ihr Freund und ein sie umringender Chor agieren. Die Fassung Baude de la Quarière's stellt eine Weiterentwicklung dieser Vorlage dar. Hinzu treten die eingeschobenen unregelmäßigen Refrains und die die eigene Arbeit des Dichters bildenden verbindenden Textstellen 7b 7b 7c, 8d 8d 3e.

Die musikalische Analyse Aubry's bestätigt das Ergebnis der formalen Untersuchungen Meyer's. Notiert sind neben der ganzen ersten Strophe, vornehmlich diejenigen Verse, welche abweichende Musik aufweisen, die Refrains. Ein dringendes Bedürfnis, die Tonreihen streng mensuraliter aufzufassen, liegt nicht vor. Will man aber die Frankonische Mensuraltheorie auf sie anwenden, so ist sie auch strikt durchzuführen. Aubry sieht sich genötigt, in einer ganzen Reihe von Fällen von ihr abzuweichen. Seine taktische Einteilung hat viel für sich, ist aber nicht in allen Fällen zwingend. Der vollständige Abdruck des originalen Notentextes verdient besonderen Dank. Johannes Wolf.

Michotte, E., La Visite de R. Wagner à Rossini (Paris 1860). Détails inédits et commentaires, avec deux portraits. Fischbacher, Paris 1906.

La brochure de M. E. M. est le récit fidèle, fait par un témoin oculaire, de la fameuse visite de Wagner à Rossini, au mois de mars 1860, quelque jours après les trois concerts du Théâtre-Italien, un an avant Tannhäuser. M. M. qui connut alors le compositeur allemand et fréquenta l'hôtel de la rue Newton, raconte, après quarante-six ans, l'entrevue mémorable des deux grands compositeurs. On peut croire à la sincérité de ce récit, rédigé d'après des notes prises le soir même. Il montre sous un jour tout nouveau cet épisode de la vie de Wagner, que Rossini reçut d'une façon beaucoup plus cordiale qu'on ne l'avait cru jusqu'à ce jour. Nonobstant, M. M. ajoute que, malgré tous ses efforts, Wagner ne voulut jamais consentir à une seconde entrevue avec le célèbre maëstro, qui l'avait accueilli avec une grand bonhomie et une cordialité parfaite. Voici donc fixé, grâce à ces souvenirs inédits, un point d'histoire de plus de la biographie wagnérienne (cf. dans les *Gesammelte Schriften*, le récit fait par Wagner, trad. en français par O. Benoit, p. 234—246). J.-G. P.

Pirro, André, J.-S. Bach. In »Les Maîtres de la Musique«. Publiées sous la direction de M. Jean Chantavoine. 8⁰, 244 S. Paris, Felix Alcan, 1906. fcs. 3,50.

Porges, Heinrich, Tristan u. Isolde. Nebst einem Briefe Richard Wagner's. Eingeführt v. H. v. Wolzogen. 8⁰, VI u. 80 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1906. ℳ 1,50.

Reuchsel, M. La Musique à Lyon. Lyon, 65 rue de la République. 8⁰. 107 p. 3 fr.

Ce petit livre forme un aperçu historique de l'histoire musicale de Lyon. Il nous guide rapidement à travers cette histoire depuis le XVI[e] siècle jusqu'à nos jours, en nous signalant maints faits curieux. Il y a tout lieu d'espérer que l'auteur poursuivra des recherches aussi utiles et nous donnera sur ce sujet le livre définitif que nous attendons depuis si longtemps.

Reuchsel, Maurice, L'icole classique du violon. In-12, 100 p. Paris, 1906, Fischbacher. 2 fcs.

Tout simplement et sans faire montre d'une vanie érudition l'auteur résumé en ces pages l'histoire du violon et de sa litterature depuis Corelli jusqu'à Viotti. C'est l'œuvre d'un esprit lucide, et bien documenté et capable de ramener l'attention du public vous un art que nos musiciens du Conservatoire estiment souvent trop peu. — J. Ecorcheville.

Schröder, Hermann, Naturharmonien. Eine Abhandlung über Kombinationstöne u. ihre Verstärkung durch den Violin-Vibrator, sowie über ihre Wirkung auf Harmonie und Tonfärbung, mit einem praktischen Teile als Anhang: Zweistimmige Melodien f. d. Violine mit Vibrator. 4⁰, 39 u. 11 S. Berlin-Gr. Lichterfelde, Ch. F. Vieweg. 1906. ℳ 4,—.

Schwaiger, Karl, Kleine Gesanglehre für Schule und Chor, in leichtfaßlicher Weise dargestellt. 6. Aufl. 8⁰, III u. 39 S. Augsburg, B. Schmid's Verlag, 1906. ℳ —,35.

Seidel, Heinrich, Die Musik der armen Leute und andere Vorträge. Mit einer Notenbeilage. 2. vermehrte Aufl. 11.—15 Tausend. 8⁰, 48 S. u. Notenbeilage VI S. Stuttgart, J. G. Cotta Nachf., 1906. ℳ —,50.

Seitz, Karl, Der Schulgesang nach Noten. Erklärung der Grundbegriffe aus d. Musiklehre, nebst den wichtigsten Gesangsregeln u. Treffsingübungen u. anderen Notenbeispielen. Zum Gebrauche beim Gesangunterrichte für die Hand der Schüler bearbeitet. 4. u. 5. Tausend. Kl. 8⁰. 43 S. Berlin-Gr. Lichterfelde, Ch. F. Vieweg, 1906. ℳ —,30.

Succo, F., Rhythmischer Choral. Altarweisen u. griechische Rhythmen in ihrem Wesen dargestellt durch eine Rhythmik d. einstimmigen Gesanges auf Grund der Akzente. Gütersloh, C. Bertelsmann. ℳ 7,—.

Tiersot, J. Notes d'ethnographie musicale (1[re] série). Paris, Fischbacher, 1905. 8⁰. 139 pp. et planches. Fr. 7,50.

Chacun sera heureux de retrouver, réunies en un volume, les études de l'auteur sur les danses et le théâtre japonais, la musique chinoise, arabe, la musique dans l'Inde etc. L'idée de profiter de l'Exposition de 1900 pour saisir sur le vif des documents relatifs à l'art des peuples lointains fut des plus ingénieuses, et excellement mise à exécution. M.-D. C.

D'Udine, Jean. Gluck, Biographie critique, illustrée de douze reproductions hors texte. Collection des Musiciens célèbres, H. Laurens, édit., Paris 1906.

Le livre de M. d'U. devrait plus justement s'intituler: A propos de Gluck. C'est, en effet, plutôt une causeraie sur les opéras les plus célèbres de Gluck qu'une biographie ou une étude complète de ses œuvres. Considéré de ce point de vue extra-historique, pour ainsi dire, le Gluck de M. d'U., s'il n'apporte rien de nouveau pour l'historien, sera lu du moins avec intérêt par ceux qui, n'ayant souci des détails très précis ou très nouveaux sur un homme dont la vie n'est connue qu'imparfaitement, recherchent surtout, dans un livre sur la musique d'ingénieuses théories et d'agréables variations sur un thème connu.

La partie biographique du livre de M. d'U. est d'ailleurs suffisante pour l'époque française, étant basée sur le Gluck et Piccini de Desnoiresterres, providence de tous les Gluck-forscher. Mais l'auteur

paraît ignorer l'ouvrage de Marx, par exemple, qu'il ne cite pas une seule fois.

L'illustration, très soignée, reproduit différents documents anciens et modernes, se rapportant à Gluck et à ses principaux ouvrages.

Richard Wagner-Jahrbuch, herausgegeben von Ludwig Frankenstein. 1. Bd. 8°, VIII u. 553 S. Leipzig, Deutsche Verlagsgesellschaft, 1906. ℳ 10,—.

Weddigen, O., Geschichte d. Theater Deutschlands. 24.—26. Lieferung. Berlin, Frensdorff. Je 1 ℳ.

Wirth, Moritz, Mutter Brünnhilde. Zwei neue Szenen zur Götterdämmerung entdeckt u. bühnentechnisch erläutert. Gr. 8°, IV u. 84 S. Leipzig, Gebrüder Reinecke, 1906. ℳ 2,—.

Wolzogen, Hans v., Bayreuth. 2. Aufl. Mit 21 Vollbildern in Tonätzung u. ein. Faksimile in »Die Musik«, herausgeg. v. Richard Strauß. Kl. 8°, 81 S. Berlin, Bard, Marquard & Co. 1906. ℳ 2,50.

—, Hans v., Wagner-Brevier. 2. Aufl. Mit 4 Vollbildern in Tonätzung u. 4 Faksimiles in »Die Musik«, herausgeg. v. Richard Strauß. Kl. 8°, 66 S. Berlin, Bard, Marquard & Co., ℳ 2,50.

Zöhrer, F., Der Fürst der Musik, eine Erzählung a. d. Leben Haydn's. Österreich. Jugendbücher. Kl. 8°. Teschen, K. Prochaska, 1906. ℳ —,42.

Zeitschriftenschau.

Zusammengestellt von **Walter Niemann.**

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift VII, Heft 1, S. 37.

Neue Zeitschriften.

MSS = Monatsschrift für Schulgesang. Essen a. R. G. D. Baedeker.
RCG = Revue du chant grégorien. Grenoble (France). Rue d'Alembert.
RG = Revue germanique. Paris, Felix Alcan. 108 Boulvard Saint-Germain.

Anonym. Der Malms'sche Resonanzplatten-Stimmstock für Streichinstrumente. ZfI 26, 28. — Von G Fr. Händel zu Gust. Mahler usw., DMZ 37, 25f. — Wort- und Ton-Drama. Wege nach Weimar, Monatsblätter, Stuttgart, 1, 9. — Salome von Rich. Strauß. Die Grenzboten, Leipzig, 65, 24. — Festa de la Musica Catalana. Any III. Parlament del mestre Antoni Nicolau; Repartiment de premis (F., J.) RMC 3, 30. — Volkslieder (3 Minnelieder aus dem 15. Jahrhundert, bayr.-schwäb. Dreikönigslied). Walhalla, München, 2. 1906. — Rimski-Korsakow. Säveletär, Helsingfors, 1, 3. — Säveletär an die Leser. Säveletär, Helsingfors, 1, 1. — 25jähriges Jubiläum des Gregoriushauses, GBo 23, 6. — VIII. Haupt-Versammlung des Kirchenchorverbandes der evang.-lutherischen Landeskirche Sachsens, KCh 17, 7ff. — Nicolo Paganini. MB 21, 28. — Manuel Garcia dead, MC 26, 1. — Die Musikinstrumenten-Industrie in der Bayerischen Landesausstellung zu Nürnberg. ZfI 26, 29. — Brahms and Remenyi, Et 24, 7. — Originality, Et 24, 7. — The church germanist and his duties, Et 24, 7. — Saengerbund's great festival in Newark, MC 26, 26. — Zum Handelsvertrag m. Schweden, DIZ 7, 25. — The quadrup le chant, MT 62, 761. — Ferdinand David, MT 62, 761,

Abell, A. M. The Essen music festival. MC 26, 25.

Adler, G. Mozart. (Festrede). Zeitschrift f. d. österreich. Gymnasien, Wien, 5, 1906.

Alberich. Que faut-il penser de l'enseignement actuel de la théorie musicale? RM 6, 13.

Altmann, W. Hermann Zilcher, NZfM 73, 28.

Antcliffe, H. Whistler and modern music, ZIMG 7, 10.

— Norwegian music, MMR 36, 427.

Arend, M. »Salome« v. R. Strauß. Erstauff. in Leipzig, BfHK 10, 10.

— Das überflüssige Versetzungszeichen, KL 29, 14.

Aubry, P. A propos de dictée musicale, RM 6, 13.

Ayliff, E. A. The Leit-motif (!), Mus 11, 7.

B., Th. Die Orgel des Basler Musiksaales, SMZ 46, 21.
Bachrich, S. Erinnerungen eines Musikers, R. Wagner. Frankfurter Ztg. 3. Juni, 1906.
Baker, J. Percy. Passion Tide music, MN 14 Apr. 1906.
— Is our Church music decadent? MN 28 Apr. 1906.
— Competition Festivals, MN 5 Mai 1906.
— The Ballet, MN 2, 12 Mai 1906.
— Music in Lilliput, MN 19, 26 Mai 1906.
Batka, R. Insekten als Musiker. Prager Tageblatt, 17. Mai. 1906.
— Stimmen der Völker in Liedern, KW 19, 19.
Bauer, E. F. The modern virtuoso, Et 24. 7.
Bekker, P. Wagner's »Fliegender Holländer« und Ibsen's »Frau vom Meere«, AMZ 33, 26.
Bernstein, Nic. Dargomuischki's »Russalka«, Strana 1906, 63.
— Ostrowski und die russische Musik, Strana 1906. 88.
Bertini, P. Il rassato e l'avvenire della musica, NM 11, Vol. 4, Nr. 126.
Biberfeld. Verkauf von Musikinstrumenten unter Vorbehalt des Eigentums, Zfl 26, 28.
Bickford, M. A. Some hobbies of prominent musicians, Mus 11, 7.
Birnbaum, M. Zum Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter. Goethe-Jahrbuch, Frankfurt a/M. 1906.
Bonaventura, A. La musica nelle opere di Orazio, NM 11. Vol. 4, Nr. 126.
Bouyer, R. Felix Weingartner. Le Journal Musical, Paris, 12, 13.
Brandes, Fr. Von der Tonkünstlerversammlung in Essen, KW 19, 19.
Broadhouse, J. A dip into the past, St 17, 195.
Brussel, R. Edouard Risler and his playing of Beethoven's sonatas, Et 24, 7.
C. A mere question of detail, MMR 36, 427
C., J. Peintres et musiciens, RM 6, 14.
— Notes sur la musique orientale: l'aède antique et le griot africain, RM 6, 14.
Cabot, J. Discurs de gracies del President del Orfeo Catalá, RMC 3, 30.
Caunt, W. H. Lincoln Triennial Festival, MSt 25, 652.
Cecil, G. The Americanization of the European opera stage, Et 24, 7.
Challier, E. Heinrich Heine, der Lieblingsdichter der deutschen Komponisten. Gießener Anzeiger, 1906, 69.
Chevillard, C. Robert Schumann, CMu 9, 14.
Chironi, G. P. Il »Cecilian Pianola-Aeolian« ed una contraffazione di opera musicale, RMI 13, 2.
Chop, M. Lehren und Nutzen der Berliner Musik-Fachausstellung, MWB 37, 36.
Combarieu, J. Leçons de musique à 30 francs l'heure et au-dessus, RM 6. 13.
— Le mode dorien, aux points de vue mélodique et harmonique, RM 6, 14.
Combe, E. La méthode Jaques-Dalcroze GM 52, 25/26.
Cordova, R. de. Songs which have made history, Grand Magazine, London, Juli.
Cumberland, G. Imaginary conversation with Mozart, MSt 25, 651.
D., C. Else Hensel-Schweitzer, NMZ 27, 18.
Demokritos. Moderne Zeitfragen. Die Musikplage, RMZ 7, 27.
Distel, Th. Pencer's Tafellied zum 74. Geburtstag Goethe's. Goethe-Jahrbuch, Frankfurt a/M. 1906.
Dotted Crotchet. Uppingham School, MT 62, 761.
Drews, P. Friedrich Spitta. Ein feste Burg ist unser Gott. Die Lieder Luther's in ihrer Bedeutung f. d. evangel. Kirchenlied. Bespr. Göttingische gelehrte Anzeigen, Berlin. 168, 3/4.
Dusselier, E. Les lois de la modulation; le cycle des quintes et des quartes, RM 6, 14.
Engelen, H. De Nederlandsche Opera in eere hersteld, Lucifer, 8. Juli.
Ettlinger, A. Schiller und Wagner. Allgemeine Ztg. München, 1906, 133/34.
F., J. Repartiment de premis, RMC 3, 30.
Finck, F. N. Nerses Ter-Mikaelian, das armenische Hymnarium. Bespr. Göttingische gelehrte Anzeigen, Berlin, 168, 3/4.
Frommhold. Zum musikalischen Teil der neuen Agende, KCh 17, 7.
Gastoué, A. Sur l'enseignement musical au moyen âge, RM 6. 13.
Gates, W. F. The music of Japan, Mus 11, 7.
Gauer, O. Musical appreciation and artistic sincerity, MSt 25, 650.
Gauthier-Villars, H. Schumann et Camille Mauclair, LM 2, 14.
— Sur les »Lieder« de Schumann, CMu 9, 14.
Geißler, F. A. Die Absetzung des Klaviers, L 29. 20 ff.
Gilman, L. The Mac Dowell Club, New-York, Critic, New-York, Juni.
Glasenapp, C. Fr. R. Wagner's Briefe an Freiherrn von Lüttichau, Mk 5, 19 f.
Goddard, J. The spreading of the musical dawn to Europe, MSt 25, 654.
Golther, W. Zur Entstehung von R. Wagner's Tristan. Mk 5, 19.
Goltison, M. Musikalische Erinnerungen, Musuika u Penije 1906, 3, 4, 7.
— Musikalische Tagebuchblätter, Musuika u Penije 1906. 5/6.

Grattan Flood, W. H. Burns as an adapter of Irish melodies. New Ireland Review, Juli.
Grevenstett, H. Mozart's Liefde, MB 21, 28.
Groote, D. de. Het Berlijnsche Muziekleven, WvM 13, 25.
Grospellier, A. Les cadences psalmodiques solennelles d'après le ms. 381 de Saint Gall, RCG 14, 10/11 ff.
Großmann, M. Über die Ursachen des Niederganges des Geigenbaues, DIZ 7, 25 ff.
Halbert, A. Das Urteil des Premierenpublikums. Die Wage, Wien, 9, 25.
Hammer, H. Das 42. Tonkünstlerfest d. Allgemeinen Deutschen Musik-Vereins, ZIMG 7, 10.
Heil, A. Was bedeuten uns Bach's Kirchenkantaten? Die Grenzboten, Leipzig, 65, 26.
Heyde, C. v. d. Eine Jugendfreundschaft Klara Schumann's, NMZ 27, 19.
Hoedt, P. J. de. Kunstzaken, Lucifer, 8. Juli.
Jaques-Dalcroze. The musical education of the young, Et 24, 7.
Jatk. Der Rhythmus. Säveletär, Helsingfors, 1, 1 ff.
Johannsen, H. Über Einrichtung von Volkskirchenkonzerten, CEK 20, 7.
Jungbauer, G. Das Bauernsepp'n Lied. Das Deutsche Volkslied, Wien, 1906, 4/5.
Just. Mignon und der Harfner, NMZ 27, 19.
K., E. Finnische Nationaltänze. Säveletär, Helsingfors, 1, 2.
K., H. Automatische Orgel. Säveletär, Helsingfors, 1, 7/8.
K., O. Das Essener Tonkünstlerfest, NMZ 27, 18.
Karlyle, Ch. Die Saison in Coventgarden, S 64, 45.
— Manuel Garcia, S 64, 46.
Karr, L. Outdoor Music in July, Mus 11, 7.
Katila, E. Hugo Wolf. Säveletär, Helsingfors, 1, 2.
Kerst, Fr. Neudrucke alter Beethoven- und Mozartschriften, RMZ 7, 26.
Kessels, M. J. H. Impromptu, MB 21, 27.
— Nicolaas Reubsaet, MB 21, 27.
Klauwell, O. Theodor Kirchner, RMZ 7, 27 f.
Klemetti, H. Etwas vom Choralspiele. Säveletär, Helsingfors, 1, 4.
— Vom Lehren des Gesanges an unseren Gymnasien. Säveletär, Helsingfors, 1, 5.
— Vom Einstudieren des Kirchengesanges. Säveletär, Helsingfors, 1, 7/8.
— Einige Vorschläge zur finnischen Orgelterminologie. Säveletär, Helsingfors, 1, 7/8.
Kling, H. Madame de Staël et la musique, RMI 13, 2.
Kloß, E. Bayreuth 1906. MWB 37, 28.
— Die Bayreuther Orchesterleiter. 1876 bis 1906, BfHK 10, 10.
Komorzynski, E. v. Rob. Schumann und die Romantik, NMZ 27, 19.
Körner. Die neueste landeskirchliche Agende, Si 31, 7.
Koskimies, K. Von den Musikreisestipendien der finn. Studentenschaft. Säveletär, Helsingfors, 1, 5.
Köster, A. Das Melodram. Deutsche Rundschau, 1906. 2. Juniheft (behandelt die melodramatischen Erscheinungen des 19. Jahrh.)
— Musik und Rezitation, Deutsche Rundschau, Berlin, Juni.
Krause, E. Zu Joseph Joachim's 75jährigem Geburtstag. MWB 37, 36.
— Zu Julius Stockhausen's 80. Geburtstag, NZfM 73, 29/30.
Krause, R. A. Th. Der Musiklehrerstand und das Einjährigenzeugnis, DMZ 37, 26.
Kruijs, M. H. Van't Ch. Poortman, MB 21, 25.
Kruskopf, O. Keine Kirche soll der Orgel entbehren. Säveletär, Helsingfors, 1, 5.
Kubelik, J. What Music means to me, Lady's Realm, London, Juli.
L., J. Die bürgerliche Oper. Norddeutsche Allgemeine Ztg. Berlin, 4. Mai, 1906.
L., L. »Le jongleur de Notre Dame« (Massenet's, im Coventgarden), MSt 25, 652.
— Herr Franz Schalk (Vienna Philharmonic orchestra), MSt 25, 652.
— »Eugen Onegin« (Tschaikowsky's, im Coventgarden), MSt 25, 652.
La. H. Klemetti: Useia Hengellisia Sävelmiä. Säveletär, Helsingfors, 1. 3.
Lacour, A. L'Acoustique au théâtre, Nouvelle Revue, Paris, 1. Juni.
Laloy, L. Pour le Dictionnaire, LM 2, 13.
Lamette, A. A propos de »l'Ode Funèbre et Triomphale« d'Albert Doyen. Le Journal Musical, 12, 14.
Laser, A. Wanderungen durch die Berliner Musik-Fachausstellung, NMZ 27, 18.
Lederer, V. Maifestspiele im alten Bardenland, NMZ 27, 18.
Ledesma, D. Einige volkstümliche Lieder (span.), Revista Contemporanea, Madrid, 15. Juni.
Le Flem, P. Relativité de la conception harmonique, RM 6, 13.
Lelefvre, P. Musique d'église et musique à l'église, RCG 14, 10/11.
Lipajew, J. Finnische Musik, RMG 1906, 16—19.
Lippmann, O. v. Zu »Baukunst-Erstarrte

Musik.« Goethe-Jahrbuch, Frankfurt a/M. 1906.

Lisizuin, M. Musikalische Eindrücke in der Krim, RMG 1906, 3.

Ludwig, Fr. Victor Lederer, Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst. ZIMG 7, 10.

Lüpke, G. v. Schumann und die Programmusik, NMZ 27, 19.

Lusztig, J. C. Die Musik-Fachausstellung in Berlin, BW 8, 18.

Marsan. La pastorale dramatique à la fin du XVIe et au commencement du XVIIe siècle. Revue critique d'histoire et de littérature, Paris. 40, 22.

Marshall, M. A chapter of interrogation, Mus 11, 7.

Masson, P. Les odes d'Horace en musique au XVIe siècle, RM 6, 14.

Mathews, W. S. B. The great American composer. The where the why and the when, Et 24, 7.

Mauke, W. »I quattro rusteghi« di E. Wolff-Ferrari, RMI 13, 2.

Mecklenburg, A. Beethoven und seine Fisdur-Sonate op. 78, KL 29, 13ff.

Melius, M. Music by electricity, World's Work and play, Juli.

Mensing, W. Bericht über die Hauptversammlung des Verbandes deutscher Klavierhändler am 22. Juli 1906 in München, ZfI 26, 29.

Merikanto, O. Unsere neuen Choralvorschläge. Säveletär, Helsingfors, 1, 1.

Millet, Ll. Memoria, RMC 3, 30.

Monaldi, G. Cantanti celebri del secolo XIX. Nuova Antologia, Rom, 41, 828.

Morton, F. H. Breathing in its relation to pianoforte-playing, Mus 11, 7.

Müller, E. Charles Adolphe Adam, Stettiner Ztg. 3. Mai, 1906.

Münzer, G. Hans Sachs als Musiker, Mk 5, 19.

N. Jean Sibelius. Daheim, 42, 32.

N., H. De Parsifal-opvoering te Amsterdam, WvM 13, 26.

Nichols, E. S. Franz P. Schubert and the german song forms, Mus 11, 7.

Pedrell, F. Músichs vells de la terra. Adicions a la primera serie segle XVI. Bibliografia de Flecha oncle, RMC 3, 30.

— Conferencies donades en l'Academia Granados. Sobre'l tema: Origen y Evolucions de les formes musicals, RMC 3, 30.

Peïtavi, S. Une soirée musicale au désert, LM 2, 14.

Perry, Ed. B. Schumann's Fantasy pieces, op. 12. Et 24, 7.

Phillips, W. O. What is a sight reader, Et 24. 7.

Pirro, A. Les débuts de J. S. Bach, LM 2, 13.

Platzbecker, H. Vom zweiten Bundesfeste des C. C. Verbandes deutscher studentischer Sängerschaften in Weimar. Welt und Haus, Leipzig. 5, 39.

Pothier, J. Die Katholizität des Gesanges der römischen Kirche, GBl 31, 6.

Poyser, A. The case of Comic opera. MSt 25, 650.

Prod'homme, J. G. Pierre Corneille et l'Opéra Français, ZIMG 7, 10.

Ramrath, K. Dr. E. v. Komorzynski: Mozart's Kunst der Instrumentation. Bespr., RMZ 7, 26.

Rappoldi, A. Das Repertoir der Violinspieler. Bespr., NZfM 73, 27f.

Reinhard, L. Kunstverständnis, BfHK 10, 10.

Reuß, E. Die Nacht der Liebe in »Tristan und Isolde«, MWB 37, 29/30.

— Das Märchen vom Riesen Liszt, MWB 37, 27.

Rhode, R. Noch einmal die Besserstellung der Militär-Kapellmeister, DMMZ 28, 26.

Riesenfeld, P. Felix Weingartner, Nord und Süd, Breslau, Juni.

Rietsch, H. Diabelli's Vaterländischer Künstlerverein. 57. Bericht der Lese- und Redehalle der deutschen Studenten in Prag 1905.

Robinson, P. Handel's influence on Bach, MT 62, 761.

Robinson, Fr. C. The value of imagination, Et 24. 7.

Rößer, K. Karl Reinecke, RMZ 7, 27.

Rother, P. Die Orgel der durch Brand zerstörten Michaeliskirche in Hamburg, ZfI 26, 29.

Rouget, H. La musique à l'Hôte des ventes, RM 6, 14.

Rougnon, P. Note sur les différentes espèces de mesures, RM 6, 13.

Rowbotham, J. F. Musical Queens, Girl's Own Paper, London, Juli.

S., G. Les Festspiele de Cologne, GM 52, 27/28.

Sabathié, A. Le »Prométhée«, drame lyrique de M. Emmanuel, RM 6, 14.

Saint-Saëns, C. L'évolution musicale, M 72, 25.

Scheidemantel. H. Bach und sein Thüringer Geschlecht. Thüringer Warte, Juni, 1906.

Scheidemantel, K. Deutscher Bühnen- und Konzertgesang. Die Woche, 18, 1906.

Schlag, O. 12. Generalversammlung des Vereins deutscher Orgelbaumeister, ZfI 26, 29.

Schlemihl. »Salome« v. R. Strauß, RMZ 7, 27.

Schmid, O. Johann Michael Haydn. BfHK 10. 10

Schmidt, E. Ein Massenkonzert in Mainz und die Verbandsbestrebungen, DMZ 37, 25.

Seashore, C. E. The Tonoscope and its use in the training of the voice, Mus 11, 7.
Selva, Bl Notes sur les études de piano, RM 6, 13.
Simboli, R. Lorenzo Perosi and his sacred music, Mus 11, 7.
Snyder, W. E. Repertoire and programbuilding, Et 24, 7.
Steffen, R. Felix Niedner, Carl Michael Bellman, der schwedische Anakreon. Bespr. Göttingische gelehrte Anzeigen, Berlin, 168, 3/4.
Spiro, F. Malvida v. Meysenbug. Jahrbuch und Deutscher Nekrolog, 9. Band.
Spitta, Fr. Studien zu Luther's Liedern, MS 11, 7.
Stearns, Th. The pivotal point, Mus 11, 7.
Stein, Fr. Schumann als Student in Heidelberg, NMZ 27, 19.
Stieglitz, O. Musikästhetik von William Wolf. Bespr. KL 29, 13.
Stoecklin, P. de. Amours d'Artistes: Rob. und Clara Schumann, CMu 9, 14.
Strolmann, K. Die subjektive Richtung in unserem Musikleben, RMG 1906, 7.
Swift, S. Community music, Mus 11, 7.
T., G. Die Festspiele zu Köln, 1906, RMZ 7, 27.
Tabanelli, N. La collaborazione nelle opere teatrali e la legge sui diritti di autore, RMI 13, 2.
Tebaldini, G. L'elemento lirico nella musica sacra, RMI 13, 2.
Thießen, K. Neue Klaviermusik für das Haus. Bespr., S 64, 45.
Thomas, W. Joh. Brahms als Mensch und Künstler, NZfM 73, 29 20.
Thompson, R. Does the piano-playing machine threaten to destroy the reason d'être of piano study, Mus 11, 7.
Tideböhl, E. v. Sergez Rachmaninoff, MMR 36, 427.
Tiersot, J. Danses Cambodgiennes, M 72, 28.
Törnudd, A. Von dem Aussprechen der Diphtonge beim Singen. Säveletär, Helsingfors, 1, 3.
— Von der Einheit der Notenschlüssel. Säveletär, Helsingfors, 1, 6.
Trapp, E. Das VII. schweizerische Tonkünstlerfest in Neuenburg, DMZ 37, 25.
— Die VII. Tagung des schweizerischen Tonkünstlervereins am 26. und 27. Mai in Neuenburg, BfHK 10, 10.
Vianna da Motta, J. R. Louis: Anton Bruckner. Bespr., KL 29, 14.
— P. Moos, R. Wagner als Ästhetiker. Bespr. Zeitschrift für Ästhetik I, 3.
W., A. M. Professional and Amateur, MSt 25, 651.
W., J. Alex. Glazounow, NMZ 27, 18.
Weigl, Br. Geschichte der Kirchenmusik in Mähren bis zum Beginn des XIX. Jahrhunderts, BfHK 10, 10.
Wiedemann, E. Über Photographie von Handschriften und Drucksachen. Zentralblatt für Bibliothekswesen, Leipzig, 23, 6.
Willenbücher, H. Die Händel-Aufführungen zu Mainz, NMZ 27, 18.
Whiting, M. B. The faith of Beethoven, Treasury, London, Juli.
Whitney, C. W. Musical festival and peace jubilee in Boston 1869, Mus 11, 7.
Zielinski, J. de. Gregorian modes, Mus 11, 7.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Zum zweiten Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft.

Das definitive Programm des Basler Kongresses wird im Septemberheft veröffentlicht werden.

Für die beiden Konzerte ist das Programm bis auf einige Kleinigkeiten festgestellt. Im Kirchenkonzert im Münster am 25. September kommen Kompositionen für Solo- und Chorgesang, Orgel und Blasorchester folgender Meister zur Aufführung: G. Gabrieli, Schütz, Frescobaldi, Froberger, Buxtehude, Pachelbel, Scheidt, Walter, Josquin de Près, Tunder, Schein, Goudimel, Mareschall, schwedischer Anonymus, Sweelinck, Kerl, Wannenmacher. Für das weltliche Konzert am 27. September sind vorgesehen: Sologesänge von Carissimi, Cavalli, Marini, Rameau, Krieger; Lieder und Madrigale von Senfl, Sweelinck, Marenzio, Dowland, Morley; Orchesterstücke von Peurl, Franck, Scheiffelhut, Rosenmüller, französischen Suitenmeistern, Lalande,

Leclair, Hasse und ein Klavierkonzert von Phil. Em. Bach. Wir hoffen das detailierte Programm in der September-Nummer mitteilen zu können.

Dr. Karl Nef.

Die verehrlichen Vorstände der Ortsgruppen, die das vom Organisationskomitee des Basler Kongresses an die Mitglieder versandte Zirkular auch an die Angehörigen der Ortsgruppen, die nicht Mitglieder der IMG sind, verteilen wollen, werden gebeten, die nötige Anzahl von den Herren Breitkopf & Härtel in Leipzig zu verlangen.

Ortsgruppen.

Berlin.

Die öffentlichen Versammlungen des laufenden Vereinsjahres fanden am 24. Juni einen würdigen Abschluß mit dem Vortrage des Frl. Georgy Calmus: »Die musikalisch-parodistische Seite der ‚*Beggar's Opera*‘ von Gay und Pepusch (London 1728) und ihre Beziehungen zum deutschen Singspiel«. Den gehaltvollen Ausführungen, welche sowohl von der Vortragenden, wie von Herrn Kinkeldey am Klavier durch Beispiele trefflich veranschaulicht wurden, folgte die Versammlung mit sichtbarem Interesse. Es erübrigt sich ein näheres Eingehen auf den Inhalt, da der Vortrag in den Sammelbänden unserer Gesellschaft zum Abdruck gelangen wird. Eine Diskussion fand nicht statt, doch knüpfte Herr Prof. J. Bolte einige Bemerkungen an.

Nach kurzen Erörterungen über Ort und Zeit der Zusammenkünfte des nächsten Jahres, an denen sich die Herren Stumpf, Friedlaender, Zelle, Bolte, Leichtentritt und der Unterzeichnete beteiligten, schloß der stellvertretende Vorsitzende mit herzlichen Worten des Dankes an alle Vortragenden des letzten Vereinsjahres die Sitzung.

Johannes Wolf.

Great Britain and Ireland.

At a General Meeting of members of this Section, held on 13th July 1906 at Messrs. Broadwoods' Rooms, Conduit St., London, the following committee and officers were elected to hold office for 2 years from 1st October 1906, in accordance with para 3 of the Statutes: — President, Sir Alexander Mackenzie; Vice-president, Mr. Otto Goldschmidt; Members of Committee, — Sir Hubert Parry, Bart., Sir Frederick Bridge, Sir Charles Stanford; Dr. James Culwick, Mr. E. J. Dent, Mr. Clifford B. Edgar, Mr. W. H. Hadow, Dr. Ch. Maclean, Mr. J. A. Fuller Maitland, Dr. W. G. McNaught, Prof. Fr. Niecks, Prof. Ebenezer Prout, Mr. W. Barclay Squire. Treasurers, Messrs. Breitkopf and Härtel (London). — A most cordial vote of thanks was passed to Sir Hubert Parry for generously giving his time and services as President of the Section during the last 7 years.

Paris.

La séance du 16 mai de la Section de Paris a été consacrée en grande partie à une communication de M. Quittard sur un volume de la Bibliothèque de Dunkerque, *l'Hortus Musarum*, imprimé en deux parties, en 1552 et 1553, par Pierre Phalèse, à Louvain. Ces deux tomes, dont le second, selon M. Quittard, présente le plus d'intérêt, sont une véritable encyclopédie du répertoire des Luthistes du XVIe siècle. Cette communication a été illustrée d'exemples chantés par Mlle. Babaïan (pièces polyphoniques pour voix seule et accompagnement de luth de Josquin, Créquillon Clemens).

Mme. Faye-Jozin a traduit l'article de M. le professeur Niecks, d'Edinbourg, sur l'Ouverture (Sammelbände, avril-juin 1906), qui a provoqué quelques commentaires de la part de MM. Dauriac et Pougin.

La fin de la séance a été consacrée, ainsi que la séance du 26 juillet, à la discussion des communications qui seront présentées par la Section de Paris, au Congrès de Bâle. **J.-G. Prod'homme.**

Wien.

Am 1. März sprach Schriftsteller Max von Millenkovich-Morold über »Oper und Drama seit Richard Wagner«. — Von den in Wagner's Schrift »Oper und Drama« niedergelegten, bis heute noch vielfach mißdeuteten Prinzipien ausgehend, gipfelten die Ausführungen Morold's in dem Urteile, daß, in merkwürdigem Gegensatze zu den modernen Italienern, gerade unsere neudeutschen musikdramatischen Schöpfungen, mit wenigen Ausnahmen, infolge der einseitigen und allzu sinfonischen Behandlung des Orchesters im Sinne des Wagnerstils eigentlich keine Fortbildung, sondern vielmehr eine Rückbildung zur Operntheatralik bedeuten.

Am 6. März, Vortrag des Prof. Oswald Koller über: »Musik in Tirol im Mittelalter«. —

Prof. Koller beleuchtete die historische Mission von Tirol, das seiner geographischen Lage nach nicht allein als uraltes Passageland die natürliche Vermittelung zwischen deutscher und italienischer Kunst herstellte, sondern wie dort auch infolge der eigenartigen ethnographischen Gruppierung neben deutscher Heimatkunst von je italienische, für die deutsche Kunstentwicklung bedeutungsvolle Einflüsse wirksam gewesen sind. Zeugnisse hiefür finden sich zumal bei dem Minnesänger und Weltfahrer Oswald von Wolkenstein, in den Trienter Codices und im Zeitalter Kaiser Max I. — Konzertsänger Ferdinand Csank erläuterte den Vortrag durch treffliche Wiedergabe mehrerer Gesänge, so von Meister Friedrich von Sonnenburg (2. Hälfte des 13. Jahrh. »So wol dir werlt«, von Graf Hugo V. von Montfort (1357—1423) »Ich frow mich gen des abents kunft«, mit instrumentalen Vor- und Zwischenspielen, die der Vortragende auf dem Klaviere reproduzierte, und von Oswald von Wolkenstein »Ihr alten weib, nu freut euch mit den jungen«. Ein ganz besonders dankenswertes Verdienst erwarb sich der strebsame Chor der Frau Helene Forsman-Waldheim unter der Leitung des Prof. Georg Valker durch die hingebende und lebendige Vorführung einer Reihe von Chören u. zw. der Oswald von Wolkenstein zugeschriebenen »*Sequentia de beata Maria virgine*«, der »*Prosa de nativitate*« und des »Kriegsliedes der Trienter gegen die Bozener«, beide aus den Trienter Codices; trotz der mannigfachen Härten des musikalischen Satzes klangen diese Gesänge bei der Ausführung besser, als man voraussetzen mochte. Hieran schlossen sich ferner Paul Hofhaimer's »Ach, lieb mit leid«, Heinr. Isaak's »Innsbruck, ich muß dich lassen« und das Volkslied »vom Benzenouwer«.

Am 20. April vereinigte sich die Ortsgruppe mit dem a cappella-Chor unter Prof. Eugen Thomas, bei gefälliger Mitwirkung der Konzertmeister Arnold Rosé und Robert Zeiler sowie des Hoforganisten Karl Tölzer, zur Veranstaltung eines historischen Konzerts im großen Musikvereinssaale. Zur Aufführung kamen hierbei von Instrumentalwerken: Händel: Orgelkonzert Nr. 7 (Bdur), Froberger: Tokkata für Orgel (Karl Tölzer), J. S. Bach: Konzert für zwei Violinen und Orchester, Dmoll; (A. Rosé und R. Zeiler). Von Vokalkompositionen, deutsche Liedmeister, H. Isaak: »Mein Freud' allein«, L. Senfl: »Das Geläut zu Speier«, Orl. Lasso: »Landsknechtständchen«, H. L. Haßler: »Gagliarde«. Altitalienische Madrigalisten: L. Marenzio: »Villanella«, Gesualdo di Venosa: »*Moro, lasso*«, A. Scandello: »*Canzone Napolitana*«, Radesca da Foggia: »*Mirtillo ed Amarilli*«. Dieses Konzert, das sowohl durch den Besuch als auch in künstlerischer Hinsicht ein sehr befriedigendes und ermunterndes Resultat ergab, soll die auszubauende Grundlage für weitere derartige öffentliche Veranstaltungen seitens der Ortsgruppe bilden.

Am 28. Mai hielt Prof. Anton Seydler (Graz) einen Vortrag: »Über die Harmonik Richard Wagner's und die Theorie«. —

Richard Wagner repräsentiert durch seine überragende Künstlerpersönlichkeit alle jene harmonischen Eigenheiten, welche vielfach vor ihm durch Liszt, Berlioz, Schumann, Chopin und schon Schubert angebahnt worden sind, so daß man ein unbestreitbares Recht hat, von einer Harmonik R. Wagner's zu sprechen, deren sich auch die Meister von heute bedienen. Diese neuen harmonischen Züge sind zumeist auf Elemente zurückzuführen, welche bereits bei den Klassikern, wenn auch nicht so konsequent, angewendet worden sind. Man darf sich diese Eigentümlichkeiten nicht durchwegs nur als harmonisch zu begründende vorstellen; sie liegen gar oft nur in der reichen Polyphonie des modernen Orchesters, im Streben nach Klangfarbe und in der Verwendung der Akkorde als Stimmungsausdruck.

Der Vortragende erörterte nun an Beispielen am Klavier gewisse besonders markante Eigenschaften der Harmonik Wagner's, so seine Chromatik, seine Vorhaltstechnik, seine Sextakkorde in Terzrückungen, seine Nonenakkorde und Orgelpunkte, beide letztere als besonders beliebte Ausdrucksformen für ruhige, lyrische Momente.

Die Theorie hat sich bisher nur in wenigen beachtungswerten Schriften an eine sachlich umfassende Erklärung der Harmonik R. Wagner's herangewagt. Die ältere Theorie, als deren abschließenden Repräsentanten man Sechter bezeichnen kann, sieht man fälschlich als Voraussetzung an, während sie doch nur Abstraktion und vielfach willkürliche Konstruktion ist. Die Tonleiter (Tonart) verliert in der modernen Musik ihre Bedeutung, an ihre Stelle haben die Funktionen der Tonika, Dominante und Subdominante zu treten, um welche sich, als ihre Zentren, alle übrigen akkordlichen Bildungen bewegen. Auch die Theorie Riemann's ist, obwohl auf richtigen akustischen Phänomenen (Polarität der Tonarten) begründet, der praktischen Kunst gegenüber Konstruktion, die sowohl das Kunstschaffen wie Kunsterkennen zu beeinträchtigen vermag. **Adolf Koczirz.**

Dr. Theodor von Frimmel in Wien bereitet eine Gesamtausgabe der Briefe Beethoven's vor. Die Vorarbeiten werden vom Ministerium für Kultus und Unterricht unterstützt. Frimmel wird im Interresse der Genauigkeit und Vollständigkeit dieser Gesamtausgabe Reisen unternehmen und bittet die Besitzer von unveröffentlichten oder mangelhaft abgedruckten Beethovenbriefen, ihm nach Möglichkeit bald ihre Adressen mitteilen zu wollen. Danach wird der Reiseplan eingeteilt. Zuschriften erreichen den Forscher am sichersten mit der Ortsangabe: Wien, IV Schlüsselgasse 3.

Neue Mitglieder.

Frankenstein, L., Leipzig-Gohlis, Landsbergerstraße 13.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Baker, J. Percy, Esq., 12 Longley Road, Footing Graveney S.W. London.
Mutin, Charles (nicht Matin), Paris, 15 Avenue du Maine.
Smith, Miss, 3a High Street, St. John's Wood, N.W. London.
Wael-Munck, Mme., 24 Place Malesherbes, Paris, XVII.

Ausgegeben Anfang August 1906.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100N.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 12. Siebenter Jahrgang. **1906.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 M. Anzeigen 25 Pf für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 M.

Amtlicher Teil.

An die Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft.

Der zweite Kongreß

der IMG wird Dienstag 25., Mittwoch 26. und Donnerstag 27. **September** 1906 in **Basel** abgehalten werden.

Programm.

Montag, den 24. September, abends $8^1/_2$ Uhr: Zwanglose Vereinigung in der Kunsthalle (Steinenberg).

Dienstag, den 25. September:

Vorm. $^1/_2$10 Uhr, Sitzung des Gesamtpräsidiums im Konservatorium (Leonhardstr. 8).

Vorm. 11 Uhr, Hauptversammlung im Konzertsaale des Konservatoriums (Leonhardstr. 8).

Kritische Referate:

1. Hr. Oberbibliothekar Dr. A. Kopfermann (Berlin): Über den Stand der Musikbibliographie.
2. Hr. Dr. E. M. von Hornbostel (Berlin): Über den Stand der vergleichenden Musikforschung.
3. Hr. Dr. Joh. Wolf (Berlin): Über den Stand der Notationskunde.
4. Hr. Prof. Dr. Graf (Marburg): Über den Stand der antiken Musikforschung.
5. Hr. Prof. Dr. P. Wagner (Freiburg): Über den Stand der mittelalterlichen Musikforschung.

Vorträge:

1. Hr. Paul Runge (Colmar i. E.): Über die Notation des Meistergesanges.
2. Hr. Dr. G. Münzer (Berlin): Über die Notation des Meistergesanges.
3. Hr. Dr. E. Bernoulli (Zürich): Zur Notation des Meistergesanges.

Nachm. 4—6 Uhr, Sektionssitzungen im Kollegiengebäude der Universität (Rheinsprung).

Nachm. 7—8½ Uhr, Konzert im Münster.

Nach dem Konzert zwanglose Vereinigung im Hôtel Habsburg.

Mittwoch, den 26. September:

Vorm. 10 Uhr, Hauptversammlung im Konzertsaale des Konservatoriums.

Kritische Referate:

1. Hr. Dr. K. Nef (Basel): Zur Forschung über die ältere Instrumentalmusik.
2. Hr. Dr. M. Seiffert (Berlin): Zur Forschung über die ältere Klavier- und Orgelmusik.
3. Hr. Dr. A. Obrist (Weimar): Über die neuere Musikgeschichte.
4. Hr. Dr. L. Schiedermair (Marburg): Über den Stand der Operngeschichte.
5. Hr. Dr. H. Leichtentritt (Berlin): Zur Musikinstrumentenforschung.
6. Hr. Prof. Dr. H. Rietsch (Prag): Über den Stand der Musikästhetik.

Vorträge:

1. Hr. Prof. M. Lussy (Montreux): *La liberté dans l'interprétation musicale.*
2. Hr. Dr. P. Moos (Ulm a. D.): Die akademische Musikästhetik der jüngsten Zeit.

Nachm. 4—6 Uhr, Sektionssitzungen im Kollegiengebäude der Universität.

Donnerstag, den 27. September:

Vorm. 10 Uhr, Generalversammlung der Internationalen Musikgesellschaft (Neuwahl des Vorstandes, Wahl des nächsten Kongreßortes, Beschlußfassung über Drucklegung der gehaltenen Vorträge) im Konzertsaale des Konservatoriums.

Nachm. 4—6 Uhr Sektionssitzungen im Kollegiengebäude der Universität.

Nachm. 7½ Uhr, Konzert im Musiksaal (Steinenberg).

Nach dem Konzert Einfaches Bankett im oberen Saale des Stadtkasinos (Steinenberg).

Verzeichnis
der für die Sektionssitzungen angemeldeten
Vorträge:

1. Sektion: Bibliographie, Bibliothekswesen. Leiter: Hr. Oberbibliothekar Dr. A. Kopfermann (Gr. Lichterfelde-Berlin).

1. Mr. O. G. Sonneck (Washington): Zeitschriftenschau..
2. Hr. Dr. H. Springer (Berlin): Die musikalischen Blockdrucke des 15. und 16. Jahrhunderts.

2. Sektion: Notationskunde. Leiter: Hr. Dr. Joh. Wolf (Berlin).

1. P. Ugo Gaisser (Rom): Die musikalische und graphische Grundlage der altgriechischen Musikschrift und ihre ursprüngliche Bedeutung.
2. P. A. Dechevrens (Freiburg i. Schw.): *Le rythme du chant grégorien.*
3. M. Georges Houdard (St. Germain-en-Laye): *Le rythme du chant grégorien.*
4. P. Ugo Gaisser (Rom): Über den musikalischen und graphischen Ursprung und Wert der spät-damaszenischen Musikschrift.
5. Hr. Dr. J. Krohn (Helsingfors): Über die Notation seiner Psalmenausgabe.
6. — Zur Vereinfachung unserer Notenschlüsselbezeichnung.
7. Hr. Christian Geisler (Kopenhagen): Vereinfachte *a cappella*-Gesangsmethode. Neue Notation für Gesangsmusik, eine Lösung der Grundgedanken Chevé's.

3. Sektion: Vergleichende Musikforschung; Akustik; Tonpsychologie. Leiter: Hr. Dr. E. v. Hornbostel (Wilmersdorf-Berlin).

1. M. Calvocoressi (Paris): *Les chants populaires grecs modernes.*
2. Hr. Dr. E. v. Hornbostel (Berlin): Über das Tonsystem und die Musik der Melanesier (mit phonographischen Demonstrationen).
3. Hr. M. Gaston Knosp (Paris): Vorschläge, eine »Société Internationale d'Etude de la Musique exotique« betreffend.
4. Hr. Dr. Ilmari Krohn (Helsingfors): a) Über das lexikalische Ordnen von Volksmelodien (mit Demonstrationen). b) Über ein neues 4-manualiges Harmonium.
5. M. Laloy (Paris): *Sur la musique chinoise.*
6. Hr. H. Schmidt (Hagen i. W.): Über die Registerausbildung der menschlichen Stimme (Methode Nehrlich-Schmidt).
7. Hr. Prof. P. W. Schmidt S.V.D. (St. Gabriel, Nied. Öst.): Lieder und Gesänge westafrikanischer und ozeanischer Neger (mit Phonogramm-Vorführungen).
8. Hr. Prof. Petro P. Traversari (S.-A. Quito, Ecuador): a) *Histoire illustrée de l'art musical indigène de l'Amérique.* b) *Collection d'airs et de chants indigènes de l'Amérique.*
9. Hr. Dr. Siulio Zambiasi (Rom): Über ein noch näher zu bestimmendes Thema aus der Akustik.

4. Sektion: Ästhetik. Leiter: Hr. Prof. Dr. H. Rietsch (Prag-Smichow).

1. Hr. Dr. H. Abert (Halle): Die Bedeutung der spätantiken Philosophie für die Musikästhetik des Mittelalters.
2. Hr. Prof. Dr. Max Dessoir (Berlin): Über die Grundsätze einer künstlerischen Vortragsfolge von Musikwerken.
3. Hr. Prof. Dr. F. Marschner (Wien): Der Wertbegriff als Grundlage der Musikästhetik.
4. Hr. Prof. Dr. A. Seidl (Dessau): Läßt sich Ästhetik an Konservatorien mit Aussicht auf Erfolg lehren?
5. Hr. Prof. Dr. St. Witasek (Graz): Allgemeine psychologische Analyse des musikalischen Genusses.

5. Sektion: Musikgeschichte des Altertums und Mittelalters bis zum 16. Jahrhundert. Leiter: Hr. Prof. Dr. H. Riemann (Leipzig),

Hr. Prof. Dr. P. Wagner (Freiburg i. Schw.), Hr. Prof. Dr. A. Thürlings (Bern).

1. M. A. Gastoné (Paris): *La forme »séquence« dans le chant grégorien et byzantin du VIIIe—IXe siècle.*
2. M. P. Masson (Paris): *La musique mesurée à l'antique en France au XVIe siècle.*
3. Hr. Prof. Dr. Thürlings (Bern): Die *soggetti cavati dalle vocali* in Huldigungskompositionen (vgl. Zarlino, Istit. III 66, Ambros, Geschichte der Musik, III 215) und die Herkules-Messe des Lupus.
4. Hr. Dr. W. G. Mc. Naught Esq. (London): Regarding Welsh Eistedfod.

6. Sektion: Instrumentalmusik. Leiter: Hr. Dr. K. Nef (Basel), Hofkapellmeister Dr. A. Obrist (Weimar), Dr. M. Seiffert (Berlin).

1. Hr. Dr. A. Obrist (Weimar): Über die freie Entwicklung der modernen Instrumentation.
2. M. Quittard (Paris): *L'Hortus musarum de 1552 et les arrangements de pièces polyphoniques pour voix seule et luth.*
3. Hr. Dr. A. Schering (Leipzig): Die freie Kadenz im Instrumentalkonzert des 18. Jahrhunderts.

7. Sektion: Oper, Oratorium, Kantate, Lied. Leiter: Hr. Dr. L. Schiedermair (Marburg).

1. Hr. Dr. A. Schering (Leipzig): Die Anfänge des Oratoriums.
2. Hr. Dr. L. Schiedermair, Die neapolitanische Oper des 18. Jahrh.

8. Sektion: Musikinstrumente. Leiter: Hr. Prof. Dr. A. Hammerich (Kopenhagen), D. F. Scheurleer (Haag), V. Mahillon (Brüssel).

1. Hr. Prof. Dr. A. Hammerich (Kopenhagen): Zur Frage nach dem Ursprung der Streichinstrumente.
2. Hr. Dr. H. Leichtentritt (Berlin): Musikalische Darstellungen auf älteren Bildwerken.
3. Hr. Dr. A. Obrist (Weimar): Die historische und künstlerische Bedeutung der Wiederbelebung altertümlicher Musikinstrumente und ihrer Klangfarben in Gegenwart und Zukunft.

9. Sektion: Musikalische Organisationsfragen. Leiter: Hr. Dr. Ch. Maclean (London), Dr. F. Spiro (Rom).

1. Hr. Dr. L. Schiedermair (Marburg): Der Musikunterricht an den Universitäten.
2. Hr. Dr. Charles Maclean Esq. (London): The Musical Institutions of Great Britain and Ireland.

Die Reihenfolge der Vorträge in den Sektionssitzungen wird von den Herren Sektionsleitern in Basel festgesetzt.

Änderungen und Zusätze zur Vortragsliste werden vorbehalten. Weitere Anmeldungen dazu werden noch gern entgegen genommen, aber möglichst bald erbeten.

Die Anmeldungen zur Teilnahme am Kongreß sind bis 15. September an Herrn Oberbibliothekar Dr. Bernoulli, Universitätsbibliothek Basel, zu richten.

Sept. 1906. Der Vorstand der Internationalen Musikgesellschaft.

Dr. Hermann Kretzschmar, Vorsitzender. Dr. **Max Seiffert**, Schriftführer. Dr. **Oskar von Hase**. Schatzmeister.

Redaktioneller Teil.

Bach's Humour.

Again with regard to the "Goldberg Variations", and this time in respect of the quality of humour. It has been a much discussed point whether Bach had a sense of humour, and as long as we try to settle the matter by quoting phrases here and there which may sound humorous if played quickly, but are no less certainly solemn in a slow tempo, we shall not be much the wiser. But we can have no doubts in a case like the twenty-third "Goldberg" Variation, which is one sparkling tissue of "excellent fooling", from the first phrase, with its close Canon and its displaced spasmodic little runs in the fourth bar: —





through the second principal idea, with its mordents, its absurd rhythm, and its obstinate contrary motion: —



to the last six bars, in which (for the first time in the work, since the chords in overture) vocal part writing is cast to the winds, and the two hands (and keyboards) divide a passage in thirds, as follows: —



the resulting sense being of course: —



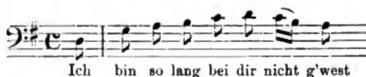
but with a curious variegated tone unattainable by ordinary methods.

It is as impossible to dispute the playful humour of such a variation as to dispute that of the aria of Midas in "Der Streit zwischen Phoebus und Pan"; where, before he is punished by having his ears turned into those of an ass, the violins greet his reference to "the judgment of my ears" with a delightfully musical "hee-haw": —

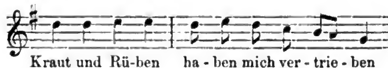


It is true that Bach seldom has occasion for such direct manifestations of a jocular spirit; and we cannot expect even these things to appeal to those modern wits who look for humour nowhere except in things "gruff and grim", and accordingly find none in earlier music than Beethoven, and little but gruffness and grimness there. It must also undoubtedly be conceded that Bach, like Homer and most of the ancient classics, is always (in a certain sense) literal. With him a joke is always a joke, and play is essentially play, undertaken with the same singleness of mind as the most serious matters. But this, though it may debar him from the infinite subtleties and conflicts of feeling which characterize more modern art, in no way affects the question as to whether he possesses a true sense of humour. That is a matter of temperament and sympathy, not of resource. If the art-language is thoroughly literal, as was classical Greek, then all the natural artistic devices will be literal too, and most attempts at more ironical forms of expression will lack one of the first conditions of true humour — spontaneity. It is only in a later and more complex art-world that the normal means of expression are sufficiently figurative for an artist to express himself spontaneously by combining contrasted feelings in a manner more complex and less capable of analysis than that of earlier classics. We must not expect to find in Bach that humour which consists in exciting strong incompatible emotions at the same moment. In art of such simplicity of principle and resource this would be no humour, but more paradox utterly lacking in spontaneity and truth. It is enough for us, indeed it is the more modern humour translated into the simpler terms of earlier art, that Bach can in the same work write an extravaganza like the twenty-third Goldberg variation, and in the twenty-fifth touch some of the profoundest chords of sympathy and sorrow that art possesses.

And now how was that great work to be brought to a worthy conclusion? There are no possibilities in Bach's art for the organization of a large free coda such as a modern composer would feel obliged to furnish for a work of even a quarter of these dimensions. And Bach's theme is not, like that of his great Organ Passacaglia, a short well-marked piece of melody which may be turned into the subject of a fugue. Until one has actually experienced the work as a whole, it seems incredible that the end to which Bach brings it should produce a really satisfactory and final effect; yet no sooner has one heard it than one is convinced that Bach's rounding off is alone that which has no redundancy and leaves nothing unexpressed. Brilliance the work has, as no earlier work ever suggested; but brilliance is not its key-note. Its key-note is human interest and happiness, and with human happiness and peace it ends. After his triumphs the hero returns to his home; and a very simple home it is too, breathing a royal atmosphere of good feeling and happiness. Here they sit round the hearth and sing folk-songs with infinite spirit and zest. The thirtieth variation is a "Quodlibet"; that is to say, a contrapuntal hotch-potch of popular tunes. In Bach's time, when the tunes were widely known, the result must have been very amusing. To us there remains the pure, artistic exhilaration caused by the obviously popular style of the subjects and the immense swing of their setting, points which are after all the same as those which really told in Bach's own day. Two of Bach's tunes have been traced and their original words found. One of them is: —



and the other is: —



with its second part (which Bach combines in double counterpoint with the first): —



With these and some other phrases that have not been identified, Bach constructs on his Base (very faithfully reproduced) an elaborate and stirring little chorus, making a four-part variation of the third type, as in Variations 4, 10 and 22. Having thus crowned his grand design by taking us, with an irresistible friendliness, into his very home, Bach rounds it off by shewing us the one thing we have forgotten, though without it the work could never have existed. At least, we have forgotten its outward surface, thought its Base and harmonies have guided every step in the work. The Aria returns in its original shape, with a strangely new and yet familiar effect. Its numberless trills and graces no longer seem curious and posing, and its harmonies are now revealed as what they really are, the support of the

whole mighthy design, not merely the base of a delicately-ornamented Saraband. As the Aria gathers up its rhythms into the broad passage of steady semiquavers with which its ends, we realize that beneath its slight exterior the great qualities of the variations lie concealed, but living and awake; and in the moment that we realize this the work is over.

London. **Donald Francis Tovey.**

M. Alexandre Glazounow.

C'est avec un vif plaisir que les musiciens de tous les pays auront appris la nomination de M. Alexandre Glazounow au poste de directeur du Conservatoire de St. Pétersbourg. Ce compositeur, en effet, a depuis très longtemps déjà conquis, par ses œuvres, une renommée du meilleur aloi. Et tout récemment encore, son attitude, au moment où survint la scandaleuse destitution de M. Rimsky-Korsakow (on sait qu'il se solidarisa d'éclatante façon avec ce dernier) n'a pu que contribuer à lui valoir l'estime et la sympathie de tous.

M. Glazounow est né à Saint Pétersbourg le (29 Juillet) 10 Août 1865. Il étudia de très bonne heure le piano, et à l'âge de quatorze ans devint l'élève, pour la composition, de M. Rimsky-Korsakow.

La Russie traversait à ce moment là, comme on le sait, une période d'activité musicale particulièrement intense; effervescente même. Tandis que Tchaïkowsky et Rubinstein avaient déjà conquis, ou presque, cette vogue qui aujourd'hui encore semble assurée à leur musique, une école nationale avait jailli sous l'influence des œuvres de Glinka et de Dargomyjski, et grâce à la volonté clairvoyante de cinq musiciens hardiment associés pour la conquête d'un commun idéal d'art: les deux promoteurs de l'association, Balakirew et César Cui, puis Borodine, Rimsky-Korsakow et Moussorgsky. Auprès de ces «Cinq» qui tous, déjà, avaient fait leurs preuves, le nouveau venu allait, sans retard, s'assurer une place non médiocre. M. Glazounow, en effet, fit preuve d'une invraisemblable précocité. A dix-sept ans, il avait écrit et faisait exécuter une sinfonie (op. 5) substantielle, claire, d'un interêt soutenu, et où il affirmait déjà, non seulement de belles qualités d'inspiration, mais un métier à toute épreuve. Et à ce moment-là, il pouvait déjà mettre en ligne un fort louable quatuor pour cordes, une suite pour piano (sur le thème S-A-S-C-H-A) et une ouverture d'orchestre sur des thèmes populaires grecs (op. 3), qui attestent les mêmes dons. Trois ans plus tard, son bagage musical était d'une importance matérielle qui déconcerte: une deuxième ouverture sur des thèmes grecs (op. 6), le superbe poème sinfonique Stenka Râzine (op. 13), une Sérénade, une Elégie, un Poème lyrique, une Suite en six parties pour orchestre, un deuxième quatuor (op. 10), une ouverture pour la Tempête de Shakespeare, etc.[1].

Cette intensité de production, qui jusqu'à aujourd'hui a persisté sans presque s'amoindrir, suffirait seule à montrer, en M. Glazounow, un musicien à qui furent départis les dons les plus divers et les plus rares, surtout si

1) M. W. Stassow (*Viestnik Evropy*, octobre 1883) indique comme achevé aussi dès cette époque, le poème La Forêt (op. 19).

l'on tient compte de la valeur même des œuvres produites en un si court laps de temps.

La première sinfonie du jeune compositeur fut exécutée en Allemagne, à Weimar, dès 1884. Elle obtint un très franc succès. La deuxième (op. 16, en Fa dièse mineur), peut-être la plus belle et la plus puissante qu'il ait écrite, fut terminée en 1886. En 1889 elle fut jouée à l'Exposition Universelle de Paris, en même temps que Stenka-Râzine. En 1892, M. Glazounow, qui avait produit encore un nombre assez considérable d'œuvres sinfoniques, fut nommé chef d'orchestre en second de la Société Impériale de musique. Il fut aussi chargé d'enseigner la composition aux élèves de ce Conservatoire de Saint Pétersbourg dont le voici aujourd'hui directeur.

Son œuvre comprend, à l'heure présente, plus de quatre-vingts numéros: on y remarque trois ballets; sept sinfonies; un grand nombre de suites, poèmes sinfoniques, ouvertures et autres pièces d'orchestre; de la musique de chambre toutes sortes, parmi laquelle cinq quatuors pour cordes; des compositions pour piano, dont deux sonates (op. 74 et 75), et de la musique vocale: cantates, mélodies etc.

Cette très importante production est, à divers égards, curieuse à étudier. Mais ce qui frappe tout d'abord, c'est que le compositeur a profondément èvolué, et qu'il n'existe guère d'analogie — sauf en ce qui concerne une possession invariablement parfaite de toute la technique — entre ce qu'il écrivit il y a vingt ans et ce qu'il écrit aujourd'hui. Au début de sa carrière, M. Glazounow offrait un type accompli de musicien national, frère spirituel des «Cinq» auxquels il était venu se joindre. Son inspiration était puisée aux mêmes sources fraiches et fécondantes, celles de l'art populaire, et les produits en offraient la même fougue libre, effrénée, haute en saveur. L'influence qu'exercèrent sur lui l'art de Borodine et celui de Balakirew, profonde et manifeste, n'eut d'ailleurs que les plus heureux résultats. Plus tard, ce caractère essentiellement autochthone s'atténua: M. Glazounow, désormais modifié sous l'influence de la musique allemande, et probablement aussi de celle de Tchaïkowsky, ne produisit que des œuvres de plus en plus dépouillées de ce caractère très particulier, et surtout très populaire, qui est celui de l'école russe proprement dite. Qu'il suffise de constater ici cette évolution: elle fut accueillie par les uns avec plaisir, par les autres avec regret, selon le degré de sympathie que pouvaient inspirer, précisément, les tendances propres de cette école nationale russe, tendances qu'il ne s'agit point dans le présent article d'apprécier. Mais en résumé, elle valut à M. Glazounow cette fortune inusitée, d'avoir simultanément pour partisans, pour admirateurs, des gens de goûts extrêmement divers, pour ne pas dire opposés: les uns préférant les œuvres de sa première manière, et les autres intéressés plutôt par celles de sa deuxième.

Cette transformation graduelle de l'art de M. Glazounow n'est en somme pas pour surprendre. Si défauts il y a, le compositeur n'a que les défauts de ses qualités, — de ses très grandes qualités. Ces dons d'assimilation si prodigieux qui lui permirent, alors qu'il était encore presque un enfant, de produire des œuvres presque dignes d'être comparées à celles des plus grands d'entre ses devanciers, devaient forcément le prédestiner à subir d'autres influences, fussent-elles même moins bienfaisantes. Et cette incomparable habileté de facture dont il fit preuve dès ses premières œuvres, qu'il manifesta de si abondante, de si diverse façon, devait avoir pour conséquence

bien naturelle, de l'amener à employer de plus en plus largement toutes les ressources qu'il y trouvait, à produire, peut-être avec quelque immodération, de la musique qui, inévitablement, n'est pas toujours également substantielle, également inspirée.

C'est du moins l'impression que l'on a lorsqu'on examine la longue série de ses œuvres. Toutefois on ne peut que rendre hommage à la suprême puissance de réalisation, à la souplesse de métier qui partout s'y affirment. Ainsi, M. Glazounow a toujours excellé dans l'art de développer, au sens strict du mot, ses thèmes, et de construire ses morceaux clairement et solidement. Le poème sinfonique Stenka-Râzine, œuvre d'extrême jeunesse, est à cet égard fort typique: l'équilibre architectural n'en comporte pas la moindre critique. Un thème qui est celui d'une chanson populaire (n° 40 du recueil Balakirew) y joue un rôle capital, et anime les divers moments, évolue, avec une extrême flexibilité de rhythme et d'expression, d'un bout à l'autre de l'œuvre dont il forme à la fois le cadre et la substance.

Dans la suite S-A-S-C-H-A (op. 2), il est très intéressant de voir comment le compositeur a su pétrir son thème (*mi♭-la-mi♭-do si-la*) en tirer successivement la matière d'un important prélude, d'un scherzo, d'une valse, l'envelopper des caressantes sonorités d'un nocturne. Ailleurs encore, on est frappé du zèle avec lequel M. Glazounow exploite les possibilités de la forme »cyclique«, soit en faisant usage, au cours d'un mouvement de sinfonie, de rappels des thèmes précédemment employés, soit même en édifiant divers morceaux d'une œuvre avec un même thème, comme précisément il le fait dans la suite ci-dessus mentionnée. Un autre exemple très caractéristique de cette habileté est fourni par la deuxième sonate de piano, dont le thème (deux quintes descendantes: *si-mi*, *sol-do*) fournit la matière de tout le premier allegro, puis du finale entier. Ce thème est traité avec toutes les ressources harmoniques et polyphoniques qu'il est possible d'imaginer. Mais les développements auquel il est soumis ont quelque chose d'un peu froid, de scolastique, de peu imprévu surtout. On y rencontre trop de progressions, de procédés traditionnels de polyphonie ou de variation, et trop d'ingéniosités minutieuses qui laissent bien peu de place au libre élan de l'inspiration.

C'est d'ailleurs toujours à cet égard qu'on pourrait critiquer certaines des œuvres de maturité de M. Glazounow, et notamment, plus d'une page de ses dernières sinfonies; mais c'est à cet égard seul. Il n'y a, dans tout ce qu'il compose, rien de lâché, rien de commun; il possède à fond l'art d'écrire pour le piano comme pour l'orchestre. Et il l'a toujours possédé: cette suite (op. 2) montre des qualités de style instrumental qui ne seront point surpassées dans les productions ultérieures, et les Ouvertures sur des thèmes populaires grecs (op. 3 et 6) sont d'une orchestration aussi parfaite que même les plus récentes œuvres sinfoniques du compositeur. Ce n'est pas peu dire, car M. Glazounow manie l'orchestre en maître; les sonorités qu'il en obtient sont toujours moëlleuses, scintillantes, variées.

Comme les autres musiciens de son école, M. Glazounow, pendant la période initiale de son activité créatrice, composa un certain nombre de poèmes et de fantaisies sinfoniques, ou d'autres œuvres de musique dite »à programme«[1]. Aujourd'hui il a presque totalement renoncé à en écrire.

1) Ce terme est employé ici avec le sens un peu flottant qui lui est donné par

On ne saurait soulever ici une discussion de principe sur le problème de la musique »à programme«, un des plus graves peut-être qu'offre l'esthétique musicale de notre époque. Mais, en ce qui concerne spécialement M. Glazounow, on ne peut que regretter qu'il ait renoncé à pratiquer ce genre, lorsqu'on voit combien fortes et belles sont les œuvres dont il en a enrichi la littérature: Stenka-Râzine, la Rhapsodie orientale, la Mer, le Kremlin, la Forêt. Partout la couleur et le mouvement y abondent, et on n'y trouve rien qui ne soit foncièrement musical, et d'un intérêt soutenu.

Mais ce qui s'y manifeste avant tout, et ce qui est peut être la plus précieuse des qualités de M. Glazounow, c'est une aptitude fort développée à être ému par les spectacles de la nature, et surtout, à traduire cette émotion-là en musique, voire à évoquer, de la façon la plus directe possible, les aspects d'un paysage. Rien de plus impressionnant que le tableau du Volga, par quoi s'ouvre Stenka-Râzine; que la douce tombée de nuit qui forme le début de la Rhapsodie orientale, ou que le frémissement continu de la Forêt toute peuplée des mystérieuses créations de la mythologie slave, nains, géants et roussalki. L'évocation que le compositeur nous offre de la Mer (op. 28) est d'une impressionnante et expressive grandeur; et son esquisse symphonique le Printemps (op. 34), qui est un véritable chef d'œuvre de sensibilité et d'ingéniosité musicales, offre une fraîcheur et une vérité qu'on ne saurait assez louer.

Il est à remarquer que M. Glazounow n'a jamais écrit de musique dramatique, et que les seules œuvres qu'il ait composées pour le théâtre sont trois ballets: Raymonda (op. 57), Ruses d'amour (op. 61) et les Saisons (op. 67).

Les œuvres vocales du compositeur sont, à tous les égards, d'une importance assez secondaire; il n'a d'ailleurs commencé à en publier qu'assez tard, puisque la première en date que nous ayons est l'op. 27, deux mélodies pour chant et orchestre. De là, exception faite pour une marche triomphale avec chœur (*ad libitum*) destinée a l'Exposition de Chicago, il nous faut passer à l'op. 56, une Cantate de Couronnement.

En résumé l'étude de l'œuvre entier de M. Glazounow montre que celui-ci est essentiellement un sinfoniste. D'ailleurs, sa seule production sinfonique suffit à le manifester de façon péremptoire, tant par son abondance que par sa valeur.

On n'a donc pas besoin de confirmer cette évidente vérité en insistant sur le style très sinfonique de sa musique de piano, sur la part minime qu'il fit à la voix, ou en tirant des conclusions étendues de ces faits, qu'il n'a jamais abordé le drame, et qu'il a graduellement abandonné la musique à programme.

Il n'est d'ailleurs pas le moins du monde nécessaire de donner au présent article une conclusion: M. Glazounow n'a pas encore complété sa quarante et unième année. Son évolution artistique est donc peut-être fort loin d'être parachevée. Et ce qu'il importe de dire ici, c'est uniquement que l'accession, à la direction du Conservatoire de Saint Pétersbourg, d'un artiste aussi éminent, ne pourra certes avoir que les résultats les plus heureux.

Paris. **M.-D. Calvocoressi.**

---

l'usage. Un travail ultérieur essaiera de préciser le sens de cette étiquette, et en même temps, d'en présenter un commentaire. M.-D. C.

Eine Demonstration der Methode Jaques Dalcroze[1]).

Am 12. Mai fand in Genf eine »*Démonstration pratique de la Méthode de Monsieur Jaques Dalcroze, pour le développement de l'instinct rhythmique, du sens auditif et du sentiment tonal, avec le concours de 150 élèves de Mr. J. Dalcroze*« statt, zu welcher der freundliche Veranstalter auch mich eingeladen hatte. Das ausführliche Programm enthielt im ganzen 10 Nummern, die hier kurz angegeben und beleuchtet werden mögen.

Nr. 1 eröffnete das Programm mit einem kurzen Vortrag, der die Bedeutung und die Ziele der Methode klarlegte.

Nr. 2. *La mesure. — L'accent métrique. — Démonstration des pas et mouvements corporels interprétant les unités de temps et les durées de plusieurs temps*, ausgeführt mit erfreulicher Lebhaftigkeit und Frische von einer Anzahl Kinder beiderlei Geschlechts zwischen 5 und 10 Jahren, bildet sozusagen das rhythmische Fundament, auf welchem der stolze Bau der weiteren musikalischen Erziehung errichtet werden soll.

Nr. 3. »*Les gammes chantées de do en do. — Différenciation des tonalités. — Démonstration de la théorie des dicordes, tricordes, tétracordes, etc. — Exercices de chant et d'audition*«, der zweiten Klasse bot ungeahnte Überraschungen. Nicht allein das flotte Herabsingen jeder Durtonleiter — das Studium der Molltonleiter ist der nächstfolgenden höheren Klasse vorbehalten — ohne Zuhilfenahme eines Instrumentes, sondern auch das sichere Hören und die augenblickliche Angabe jeder auf dem Klavier gespielten Leiter erregten Staunen.

Nr. 4. »*La respiration et le phrasé. 1. Exercices rhythmiques de gymnastique pulmonaire. 2. La respiration et le phrasé dans le chant*«, mit den namentlich in Nr. 1 gesundheitfördernden Übungen, welche u. a. auch in Sefferi's Gesangsmethode Anwendung finden, gab in Nr. 2 grundlegende Gedanken mit Zuhilfenahme des wichtigen Werkes von Mathys Lussy: »Die Anacrouse«.

Nr. 5. »*La carrure — la césure — les silences. — Exercices de marche avec arrêt d'une ou plusieurs mesures*«, ausgeführt von Schülerinnen zwischen 12 und 16 Jahren in Turnkleidern, dürfte durch die graziöse Ausführung nach einem von Jaques Dalcroze auf dem Klavier improvisierten Festmarsch wohl manchen über die in der Übung begründeten Schwierigkeiten hinweggetäuscht haben.

Nr. 6. »*La modulation. Exercices de chant, d'audition et d'improvisation vocale*« zeigte die beinahe unfehlbare Sicherheit der älteren Schüler im vom Blatt singen und Transponieren einer allen Schülern unbekannten Melodie, mit später hinzugefügten Versetzungen von ♯, ♭ und ♮. Eine angedeutete Melodie wurde durch die Schüler improvisierend zu Ende geführt.

Nr. 7. »*Exercices pour le développement de la volonté spontanée. — Mouvements spontanés et contradictoires*«. Ein crescendo und decrescendo wurde mit Händeklatschen — sich steigernde und abnehmende Kraft — imitiert. Für diese Übung wäre meines Dafürhaltens die Wahl einer ästhetisch höher stehen-

1) Mit diesem Bericht eines Augenzeugen der Dalcroze'schen Methode soll ihrer Kritik keineswegs vorgegriffen werden. Die Methode erscheint nächstens in Buchform, bei welchem Anlaß näher auf die so wichtigen Erziehungsfragen eingegangen werden soll. Vorläufig wird ein Bericht über die Demonstration wärmstem Interesse begegnen können. Die Redaktion.

den (?) angebracht. Das Markieren des $^3/_4$ Taktes mit dem rechten, des $^4/_4$ Taktes mit dem linken Arme und das gleichzeitige Markieren des $^2/_4$ Taktes mit den Füßen, zeigte eine seltene Herrschaft über die angewendeten Muskelgruppen.

Nr. 8. »*Les nuances dynamiques et expressives. 1. Interprétations gymnastiques du crescendo et du diminuendo, de l'accellerando, du rallentando et des accents pathétiques. 2. Exercices de déchiffrage vocal avec application spontanée des règles du nuancé*«. Unterabteilung 1 wurde durch einen Marsch anschaulich gemacht, in welchem das accellerando durch schnelleres, das rallentando durch langsameres Marschieren angedeutet wurde.

Unterabteilung 2 brachte eine im hohen Grade überraschende, interessante Übung. Nachdem die älteren Schülerinnen nach beziffertem Baß vierstimmig vom Blatt gesungen, wurde eine durch einen im Saal Anwesenden aufgegebene Melodie zergliedert und mit guter Phrasierung und Nuancierung beinahe fehlerfrei — die Melodie war sehr kompliziert — vom Blatt gesungen.

Nr. 10. »*Application de la gymnastique rhythmique ou développement de l'expression plastique.* »*Marches lentes*« präsentierten sich als phantastische Reigen: »Der Säemann« und »Blumenpflücken« in schönem, graziösem Gleichmaß von den ältesten Schülerinnen ausgeführt. Einer reizenden Improvisation, die eine 6jährige Schülerin, meisterlich von Jaques Dalcroze am Klavier unterstützt, ausführte, sei nur nebenher gedacht; — es ist übrigens ein an und für sich hoher künstlerischer Genuß, dem genialen Improvisator Jaques Dalcroze zuzuhören: während der Demonstrationen weiß er improvisierend stets Neues zu interessantem Neuen zu fügen. — Die Kleine führte mit kindlich unbewußter, und daher in erhöhtem Maße eindrucksvoll wirkender Anmut zwei allerliebste Pantomimen aus. Den würdigen Beschluß machte eine 15jährige Schülerin, welche am Klavier nach einer aufgegebenen Melodie, in altem Stile improvisierte wie ein ganzer Künstler.

Einige Reflektionen dürften nun wohl nach dieser belangreichen Programmausführung am Platze sein.

Nachdem nun hier das Ergebnis einer Methode vorgeführt worden ist, deren Einführung für die musikalische Erziehung, sowie für die kulturelle Entwicklung überhaupt ohne jeden Zweifel von epochemachender Bedeutung sein würde, ist es nicht allein die Pflicht, sondern muß es Ehrensache eines jeden ernstdenkenden Künstlers sein, nach besten Kräften für die Einführung dieser genialen und doch so einfachen Methode wirksam zu sein.

Denjenigen aber unter uns, welchen der heilige Beruf, die musikalische Erziehung der Jugend zu leiten, Lebensaufgabe ist, dürfte es leichter ums Herz werden, da sie nunmehr durch die geniale Arbeit eines Kollegen und Pädagogen ersten Ranges des ewigen Tastens und Suchens enthoben worden sind.

Göteborg. **Heinrich Hammer.**

Zur Frage der musikalischen Bibliographie.

An die Vorschläge zur musikalischen Bibliographie, die Albert Göhler im Augusthefte dieser Zeitschrift dargeboten hat, möchte ich einige Bemerkungen knüpfen, welche speziell den Ausgangspunkt seines Artikels, die geforderte Erweiterung des preußischen Gesamtkatalogs, betreffen. Göhler weist mit Recht darauf hin, daß der Gesamtkatalog zum ersten Male ein Bild von

der in den größten wissenschaftlichen Bibliotheken Preußens vorhandenen Musikliteratur (d. h. von den Büchern über Musik) geben wird. Er betrachtet es nun als eine der nächsten Aufgaben der musikalischen Bibliographie, Anschluß an den preußischen Gesamtkatalog zu erlangen und spricht die Meinung aus, daß dieser Anschluß ohne weiteres gewährt werden dürfte, wenn die deutschen Musikbibliotheken ihre Bestände an Büchern nach Maßgabe der geltenden Instruktionen katalogisierten und sich auch im übrigen zur Innehaltung der Vorschriften verpflichteten. Mit dieser Annahme befindet sich Göhler im Irrtum. Die Bestrebungen, die auf Erweiterung des Kreises der am Gesamtkatalog beteiligten Bibliotheken und auf den Anschluß nichtpreußischer Institute abzielten, sind bisher erfolglos geblieben, und solange selbst große allgemeinwissenschaftliche Bibliotheken wie München sich ablehnend verhalten, dürfte die Idee eines Anschlusses musikalischer Spezialbibliotheken vollkommen aussichtslos sein.

Die von Göhler empfohlene einheitliche Aufnahme der Büchertitel bleibt in jedem Falle sehr wünschenswert. Bemerkt sei dazu, daß die »Instruktionen für die alphabetischen Kataloge« zurzeit vergriffen sind und daß eine neue Ausgabe bevorsteht, die noch weitergehende Vereinfachungen in der bibliographischen Aufnahme vorsieht.

Göhler fordert weiter, daß das preußische Kultusministerium einen besonderen Gesamtkatalog für Musikalien einrichte. Auch dieser Gedanke wird sich schwerlich verwirklichen. Wenn die Musikalien jetzt ausdrücklich von der Aufnahme in den preußischen Gesamtkatalog ausgeschlossen sind, so hat dabei die Erwägung mitgewirkt, daß erhebliche Musikalienbestände in den preußischen Universitätsbibliotheken, von einzelnen Ausnahmen (Breslau, Göttingen, Königsberg) abgesehen, nicht vorhanden sind. Ein Gesamtkatalog der Musikalien an den preußischen Bibliotheken würde in der Tat zu den Verzeichnissen der bei der Königlichen Bibliothek zu Berlin vorhandenen Musikalien einen verhältnismäßig recht geringen Zuwachs bringen. Man wird also gut tun, von solchen Plänen nicht zu viel zu erwarten.

Bibliographische Zentralisationsgedanken haben immer mit dem internationalen Charakter des musikalischen Gebietes und der eigenartigen örtlichen Zerstreuung des Materials zu rechnen. So erscheint mir eine auf breitester internationaler Basis vorzunehmende Aufnahme der gedruckten Musikliteratur (der praktischen Musik wie der Bücher) unter Beschränkung auf die ältere Zeit ein ebenso erstrebenswertes wie erreichbares Ziel zu sein — erstrebenswert im Hinblick auf die besonderen Bedürfnisse der historischen Forschung, erreichbar wegen der Ausschaltung des Ballastes neuzeitlicher Massenproduktion. Auf die Bedeutung eines Gesamtkatalogs der musikalischen Handschriften weist Göhler mit vollem Rechte hin. Praktischen Wert gewinnt die Bibliographie vielfach erst durch die Angabe der Fundorte. Welche wertvollen Dienste leistet nicht Eitner's Quellenlexikon trotz seiner schweren Mängel! Im Betriebe unserer Königlichen Bibliothek sieht man täglich von neuem, wie sehr die Benutzung der Literatur durch Eitner's Nachweis der Fundstellen gefördert wird. Die Aufgabe, welche die Hand eines einzelnen naturgemäß nur mangelhaft bewältigen konnte, würde sich bei einigermaßen planvollem Zusammenwirken geeigneter bibliographischer und bibliothekarischer Kräfte ohne allzugroße Schwierigkeiten umfassend und exakt lösen lassen.

Berlin. **Hermann Springer.**

Vorlesungen über Musik.

Helsingfors. In den akademischen Ferienkursen hält Dr. Ilmari Krohn 5 Vorlesungen über »Reinheit im Tontreffen« mit Hilfe eines bei Kotykiewicz in Wien gebauten und für die Helsingforser Universität bestellten vier-manualigen akustischen Harmoniums.

Wien. Dr. Th. Frimmel gedenkt im Spätherbst und Winter einen Privatkurs über Beethoven's Leben und Schaffen abzuhalten.

Notizen.

Deutsche Brahmsgesellschaft. Den Mitteilungen der deutschen Brahmsgesellschaft (s. Neue Zeitschrift f. M., Nr. 29/30) ist zu entnehmen, daß noch eine Reihe von Kompositionen von Brahms zu erwarten sind. Diese sind: ein Sonatensatz für Violine und Klavier aus dem Jahre 1853. (Brahms hatte die Sonate mit Robert Schumann und Dietrich komponiert und sie Joachim übergeben. Die beiden anderen Sätze bleiben auf Wunsch Joachim's unveröffentlicht.) Ferner liegen noch unbekannte Kadenzen zu Klavierkonzerten von Mozart und Beethoven, eine Reihe von Kanons für gemischten Chor und für Frauenstimmen, Chorlieder, Orchestrationen zu den Gesängen: »An Schwager Kronos«, der »Gruppe aus dem Tartarus« und »Ellen's zweiten Gesang« von Brahms für 4st. Chor gesetzt. Es ist Aussicht vorhanden, daß sich noch mehr finden wird.

Ferner handelt es sich um die Herausgabe des Brahms'schen Briefwechsels. Der erste Band soll noch dieses Jahr, von Max Kalbeck herausgegeben, erscheinen und enthält die Korrespondenz von Brahms mit Herzogenberg und seiner Gemahlin. Den nächsten Band (Joachim mit Brahms) wird A. Moser herausgeben. Weitere Bände sollen folgen.

Einige Mitteilungen über die Jugendzeit Johann Sebastian Bach's macht der frühere Direktor des Gymnasiums zu Eisenach, Geheimer Hofrat Professor Dr. Weniger-Weimar, in einer längeren, auf archivalischen Studien beruhenden Arbeit über das alte Gymnasium der Lutherstadt. U. a. weist Weniger auf die Tatsache hin, daß dieselben Namen, welche bereits im 16. Jahundert in Eisenach vertreten waren, auch heute noch in der alten Lutherstadt zu finden sind. Diese Tatsache ist namentlich in den Jahresberichten und Schülerverzeichnissen des Gymnasiums bis auf den heutigen Tag zu verfolgen. Mit besonderem Interesse begegnet man dem in den Jahren 1693, 1694 und 1695 auftretenden Namen Johann Sebastian Bach. Der Name Bach wiederholt sich in den Berichten des Gymnasiums in jenen Jahren öfter: Johannes Sebastianus Bach aber steht in der Liste der Quintaner zu Ostern 1693 unter Nr. 47, daneben, mit anderer Tinte geschrieben, die Ziffer 96, d. i. die Zahl der im verflossenen Schuljahre versäumten Stunden. Auf ihn folgt unter Nr. 48 ein Johannes Fridericus Bach. Auch im folgenden Jahre 1694 sitzen alle drei noch in Quinta, aber Johann Sebastian ist nun der 14. geworden und hat nur 59 Stunden gefehlt. Zu Ostern 1694 müssen die zwei Brüder versetzt worden sein; denn in der Liste von 1695 stehen sie unter den Quartanern der Unterabteilung. Johann Sebastian hat die laufende Nr. 23, Johann Jakob 25, zwischen beide ist als 24. ein neu Aufgenommener, Johann Adam Gutheil, gesetzt Johann Sebastian hat aber in diesem Jahre 103mal gefehlt! Von da an verschwindet sein Name aus den Verzeichnissen, doch ist er auffallenderweise auch nicht unter den Abgegangenen aufgeführt. Da nun aber feststeht, daß der Vater, Ambrosius Bach, im Jahre 1695 starb, und der ältere Bruder Christoph den Knaben zu sich nach Ohrdruf nahm, wird die Sache erklärlich: er ist außer der Zeit abgegangen. Johann Sebastian Bach ist 1685, am 23. März (alten Stiles) getauft worden; er hat also das Eisenacher Gymnasium in seinem 8., 9. und 10. Jahre besucht.

Englische Chöre in Deutschland. Am 25., 26. u. 27. September führt ein englischer Chor aus Yorkshire (300 Mitglieder) in Düsseldorf, Köln und Frankfurt a. M. den »Messias«, Elgar's »Traum des Gerontius« und ausgewählte Chöre auf.

Sammlung österreichischer Volkslieder. Die erste Sitzung zum Zweck dieses Unternehmens (s. Zeitschrift VI) hat in Prag stattgefunden. Für den »Arbeitsausschuß zur Sammlung und Herausgabe des deutschen Volksliedes in Böhmen« sind schon vorher vom Unterrichtsministerium Prof. Dr. Adolf Hanssen, zum Vorsitzenden sowie zum Leiter der Sammeltätigkeit und zum Redakteur der Gesamtausgabe, ferner zu Mitgliedern: Prof. Dr. Heinrich Rietsch, Prof. Dr. Hans Tschinkel, Prof. Dr. Hans Weyde, Anton Kahler und Rudolf Freiherr Procházka ernannt worden. In der letzten Sitzung gab Prof. Hanssen einen längeren Bericht über die Vorgeschichte und den Arbeitsplan des Unternehmens und machte besonders darauf aufmerksam, daß in Deutschböhmen die Sammeltätigkeit nicht eine allgemeine sein wird wie in andern Kronländern, sonderen beschränkt auf einzelne probeweise Nachforschungen in besonders abgelegenen Gegenden. Die Gründe dieser engeren Sammeltätigkeit bestehen darin, daß Prof. Hanssen in den Jahren 1894—1900 im Auftrage der »Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen« in Deutschböhmen Volksüberlieferungen aufgesammelt hat, besonders Tausende von Volksliedern, Melodien, Reimen, die im Archiv der Gesellschaft liegen, ferner darin, daß auch andere Vereinigungen wertvolles handschriftliches Liedermaterial liegen haben, und daß der gedruckte Bestand des Volksliedes in Büchern und Zeitschriften weit umfänglicher ist als in anderen deutschen Ländern Österreichs.

Ferner wurden die Ämter und die Arbeiten an die Mitglieder verteilt. Der Vorsitzende übernahm die Redaktion der Texte, der Vorsitzende-Stellvertreter Rietsch die Redaktion der Volksweisen (wozu auch Freiherr Procházka seine Mitwirkung zugesagt hat), Tschinkel die Überprüfung der phonetischen Schreibung sämtlicher mundartlichen Lieder, Weyde und Schriftführer Kahler die Überprüfung der Lieder in den Mundarten des Böhmerwaldes und Ostböhmens. Für das nordwestliche und nördliche Böhmen werden später korrespondierende Mitglieder zugezogen werden. Zum Schluß wurde der Entwurf einer ausführlichen Anleitung zur Sammlung und Aufzeichnung der Volkslieder vom Reichsratsabgeordneten Prof. Pommer besprochen. Die engere Sammeltätigkeit wird erst Ende dieses Jahres eröffnet werden, wozu eine Reihe schon bewährter Sammler vom Ausschuß aufgefordert werden soll.

Berlin. Händelfest. Außer den beiden Oratorien »Israel in Ägypten« und »Belsazar« werden in einem Orchester- und Kammermusikkonzert folgende Werke zur Aufführung gelangen. I. Orchesterkonzert: Orgelkonzert g moll; Arie »*Ah crudel*« aus der Oper Rinaldo. Ouvertüre zu Agrippina. Arie »Mein Vater« aus »Herakles«; Concerto grosso h moll (Nr. 11) und ferner die (kleine) Cäcilienode. II. Kammermusikkonzert: Sonate Es dur für zwei Oboen und Klavier. Sonate c dur für Gambe und Klavier. Kammerduett »O glücklich in Wahrheit«; Sonate A dur für Violine und Klavier. Fuge in e moll und die Grobschmiedvariationen für Klavier; Duett für Sopran und Baß: *Che vai pensando*, Trio c moll für Flöte, Violine und Violoncello.

Helsingfors. Zum Leiter des Helsingforser Musikinstituts ist vom September d. J. an Kapellmeister Armas Järnefelt gewählt worden. Er ist ein ehemaliger Schüler des verstorbenen Direktors Martin Wegelius und hat zuletzt den Kapellmeisterposten an der Königlichen Oper in Stockholm bekleidet.

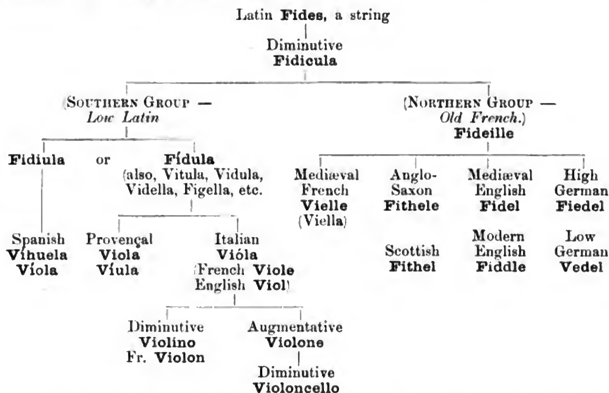
London. — Regarding the Violoncello. — A concert-giving violoncellist has been circulating in London a short historical résumé in English of the development and playing-school of the Violoncello, which purports to follow J. W. v. Wasielewski's "Das Violoncell und seine Geschichte" (Breitkopf and Härtel, 1889). The résumé is not only wholly imperfect, but also crowded with inaccuracies, and the most serviceable way of notic ing the affair seems to be to substitute a fairly complete compendium on the same subject.

By far the most compact historical account of the earlier Viol class (including Viola da gamba) and later Violin class (including Violoncello), is found in Grove's Dictionary;

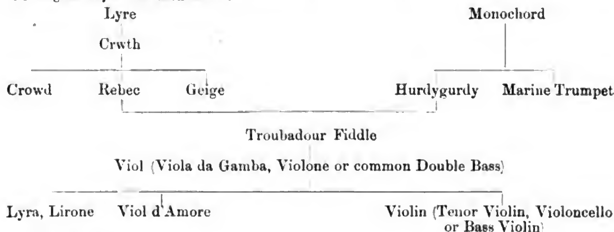
in the articles Viol, Violin (pp. 19), and Violoncello-playing, by a deceased amateur E. J. Payne; and in the articles Gamba, and Violin-playing (pp. 13), by Peter Paul David of Uppingham (b. 1840). But along with these, small subsidiary articles have to be read. And in particular with respect to the violoncello the information is very scattered. David's excellent review of executive schools and executants does not include violoncellists. The information now compiled fills therefore a lacuna. Details as to most of the players grouped and dated at the end can be seen from the dictionaries.

In the East the instrumentalist invariably squats on the ground; hence all stringed instruments there are ground-rested. In Europe he sits on a stool or stands; hence till XV century every European stringed-instrument (with the one exception of the Marine Trumpet or Trumscheit) was supported by the upper part of the player's body. It follows that the mediæval "fiddle" was not Arabic or Hindoo in origin, as stated by Fétis, etc. It was in fact essentially (if it arose so far east as the Mediterranean); as to plurality of strings and title from the small Romanized Greek lyre spread by Roman colonists, and called in Latin fidicula ("small string"); and as to shape of sound-board, presence of finger-board and frets, etc., from the Greek μονόχορδον, or single-string interval-teaching instrument. The instrument sculptured on Greek sarcophagus now used as font in Girgenti (the ancient Greek colony of ἀκράγας, S. coast of Sicily, Latin Agrigentum) shows an exact cross between these two instruments, ascribed to III century.

Payne gives the following genealogical tree for derivation of all the diverse-looking fiddle and violin terms from Latin "fides": —



He also gives the following genealogical tree for dual derivation of construction from the original Lyre and Monochord: —



This last tree however is open to some criticism. In the first place it begs the question in assuming that the Crwth (pronounce Crooth) was of Mediterranean and Latin-colonizing origin at all. Venantius Fortunatus, Bishop of Poictiers, writes c. 609, "Romanusque lyrâ plaudat tibi, barbarus harpâ, Graecus achillineâ, chrotta britanna canat". That there was an indigenous North European finger-plucked harp is now recognized; why not also an indigenous British-Celtic Crwth with finger-board, and even with bow? Passing by this point, "Monochord" is separated in the head-line of the genealogical tree, to show the direct descent therefrom of the one-string wheel-rubbed Hurdygurdy (Drehleier), and bowed Marine Trumpet (Trumscheit). But to show descent of the whole family, "Lyre" and "Monochord" should be bracketed, like sire and dam, before "Crwth", "Rebec", and "Geige" are reached. All these three had already something (a neck or a body-prolongation) on which to stop the strings, and that comes from the Monochord, not from the Lyre; and indeed is the distinctive attribute of the former.

Respecting the Greek Lyre, no satisfactory explanation has ever yet been given of how music was got from it. According to the ancient Greek classical pictorial &c. representations, or their modern reproducers, it is impossible to know how different tension could be applied to the different strings so as to tune them. Again, there being nothing to press against, there can have been no "stopping"; on this head A. J. Hipkins at article Lyre in the Dictionary must surely be wrong, and Apollo there "damps" not "stops" the strings with his left hand. Perhaps these pictures are quite superficial and ideal. Anyhow tuning-pegs, and either a prolongation of body or a finger-board to press upon, soon appeared, and therewith power of melody. So among other forms, the "Rebeck" class or mediaeval "Fiddle" appeared, with body prolonged pear-shape. When the side bouts were scooped out, for bowing in conjunction with multiplied strings, that gave the embryo of the "Viol". This Viol class succeeded the mediaeval fiddle about XV century. Here, in addition to introducing side-bouts, the pear-shaped body was curtailed, the fine end of the pear being converted into a neck and finger-board. The round back also of the Rebeck class was planed off to a flat back, the top thereof sloping forwards to meet the neck. There were sound-holes of sickle-shape ( ) or) (. The finger-board was fretted. There were usually 6 strings. Made in 4 sizes, Treble or Descant, Tenor (Viola da braccio), Bass (Viola da gamba), and Double-bass (Violone), the last survives in some degree as the modern Contrabasso, but all the others are (except as an interesting survival) quite gone. The tuning was two 4ths between three lower strings, ditto between three upper strings, and a 3rd between the two groups. The lowest string of the Descant was D in the bass clef, of the Tenor was G at bottom of the bass clef, of the Bass a 4th lower, and of the Double-bass yet a 4th lower. Such was the immediate fore-runner and close relative of the Violin class.

The Violin class differs most essentially from the Viol class in having an arched or modelled back (to give more tone in low and medium registers), and square instead of sloping shoulders (to favour the stretch of left hand). It is also "composed in all its parts of curved or arched pieces of wood, glued together in a state of tension on the blocks" (Payne). Its sound-holes are of *f* pattern. It has uniformly 4 strings tuned in 5th, and a fairly hunched bridge to admit of playing melody on the inner strings. Various minor details favour sound or execution. Beginning to be made about middle of XVI century, it has not been improved on in anything essential since end of that century. The change from Viol class to Violin class cannot be traced to a year or a man, but it certainly began at top of the class, in the superseding of the Descant-viol, and so getting a better melody-instrument for orchestral purposes. The manufacture began in Tyrol and Lombardy. Kaspar Tieffenbrücker (1514—1571) was credited with having made the first violins; but this now said (H. Coutagne, "Gaspard Duiffopruncart", etc. Paris 1893) to be one of the J. B. Vuillaume (1798—1875) mystifications. K. T. was a Tyrolese who migrated to Lyons; for a dozen most extraordinary ways of spelling his name, see Cecie Stainer, "Violin Makers", Novello, p. 24. Violins at any rate are known to have been made as early as Gasparo da Salò (1542—1609) of Brescia, and Andrea Amati (c. 1530— c. 1611) of Cremona.

The change of class resulting in Viola and Violoncello followed the change in the case of the Descant-Viol after some interval, and in that order. Therefore to say (as often done) that the violoncello arose out of the viola da gamba is not quite exact; rather it was a low-pitched model arising out of the new violin, and was regarded for a century as only a coarse substitute for the viola da gamba, lying parallel with it, and to be used to strengthen vocal basses, especially in church. During that century there was no thought of superseding the favourite instrument. The chief Tyrolese and Italian makers of violoncellos proper down to end of XVIII century were (in chronological order of their deaths and so closing work: — Gasparo da Salò (c. 1542—1609), of Brescia; Girolamo Amati

1556—1630), of Cremona; Antonio Amati (1555—1638), of Cremona; Giovanni Paolo Maggini (1580—1640) of Brescia; Jakob Stainer (1621—1683) of Absam; Francesco Ruggieri (died c. 1692) of Cremona; Andrea Guarneri (c. 1626—1698) of Cremona; Pietro Giovanni Guarneri (1655— c. 1725) of Mantua; Giovanni Grancino (died c. 1730) of Milan; Alessandro Gagliano (c. 1640— c. 1730) of Naples; Antonio Stradivari (1644—1736) of Cremona, who consolidated the form in medium size; Giuseppe Giovan Battista Guarneri (1666—1739) of Cremona; Lorenzo Guadagnini (c. 1665— c. 1740) of Piacenza; Giuseppe Antonio Guarneri del Jesù (1687— c. 1745) of Cremona; Gennaro Gagliano (c. 1680—1750) of Naples; Domenico Montagnana (died c. 1750) of Venice; Carlo Bergonzi (d. 1755) of Cremona; Giambattista Guadagnini (1711—1686) of Turin. If there were slight modifications down to Stradivari, perfection was reached with him at least, 2 centuries ago.

It is not necessary to follow up the modern imitative manufacture in several countries; it may be observed however that England has had a good indigenous violoncello manufacture of her own following straight on from the days of Stradivari. Thus the following makers, shown in similar order: — John Barrett (died c. 1730) of London; Barak Norman (1688—1740) ditto; Nathaniel Cross (died c. 1751), ditto, Norman's partner; Peter Wamsley (died c. 1751), ditto, of very high repute; Richard Duke (died c. 1780), ditto; Joseph Hill (1715—1784) ditto, the family running to date; Thomas Smith (died c. 1790), ditto, Wamsley's pupil; Benjamin Banks (1727—1795), of Salisbury, the family continuing till 1831; Charles Harris (died c. 1800) of London, Custom-House officer and instrument-maker; William Forster (1739—1808) ditto, this family running from 1688 to 1870; Samuel Gilkes (1787—1827), of Westminster. There was no slavish imitation in any of these, and they were at least as original as any of the makers of the last 2 centuries in Italy, Germany, or France.

Turning to performers, early *Italian* virtuosi on the violoncello whose names have survived, were, in order of dates of death: — Domenico Gabrieli (1640—1690), the pioneer, played in church of S. Petronio at Bologna, and later in service of Cardinal Panfili in Rome; Giuseppe Jacchini (c. 1675— c. 1725), followed Gabrieli at S. Petronio; Giovanni Battista Buononcini (1660— c. 1750) of Bologna, in Court Band of Vienna, opera-composer there, and in London, and in Vienna again; Franciscello (died c. 1750), celebrated soloist in Rome, Naples, Genoa, etc., from 1830 Imperial Kammermusiker at Vienna, saw the last of the Viola da gamba in the orchestra; Giuseppe dall' Oglio (1700— c. 1763), of Padua, was 26 years Court soloist in Petersburg; Giacomo Cervetto (c. 1682—1783), in band of Drury Lane Theatre, which theatre he later managed, and left his son, also a violoncellist, £ 20,000; Quirino Gasparino (died c. 1785), capellmeister at Court of Turin; Carlo Ferroni (c. 1730—1789), at the Court of Parma, and was originator of the thumb positions; Luigi Boccherini (1713 - 1805) of Lucca, world-renowned as player and composer. — More modern Italian performers (excluding the living) have been: — Filippo Lolli (born c. 1773), son of Antonio the violinist; Gaetano Braga (b. 1829) of Naples and Florence; Alessandro Pezze (b. 1835) of Milan, settled in London; Luigi Venzano (1815—1878) of Genoa; Guglielmo Quarenghi (1826—1882) of Milan, also a general composer; Alfredo Piatti (1822—1901) of Bergamo and Milan, settled 1846 in London.

However none of the early Italian violoncello virtuosi, unless it was Gabrieli and Franciscello, made any particular impression on his own country. The next development of violoncello-playing was in *France*. One Batistin Struck (c. 1680—1755) of Florence introduced the instrument to Paris Opera orchestra about 1727; but Martin Berteau (1700—1756) at Paris founded the French school. Thereafter have come (excluding the living and always in order of date of death): — Jean Baptiste Cupis (c. 1741— c. 1794), pupil of Berteau; Claude Domergue (d. 1794), of Beaucaire, executed during Revolution; Joseph Bonaventure Tillière (died c. 1800), pupil of Berteau; Jean Baptiste Aimé Joseph Janson (1742—1803), handed on the school of Berteau at Conservatoire; François Olivier Aubert (1763—1805), of Amiens and Paris; Pierre François Levasseur (1773— c. 1815); Jean Pierre Duport (1741—1818) pupil of Berteau, and Oberintendant of Frederick the Great's chamber-music; Jean Louis Duport (1749—1819), his brother, of Berlin and Paris, took up the thumb-fingering of Ferroni; Jacques Michel Hurel de Lamare (1772—1823), pupil of the last, lent his name to Auber for 4 violoncello concertos; Jean Baptiste Bréval (1756—1825), pupil of Cupis; Charles Nicolas Baudiot (1773—1849), pupil of Janson; Louis Pierre Martin Norblin (1781—1854), pupil of Levasseur and Baudiot; Pierre Louis Hus-Deforges (1773—1858) of Toulon, pupil of Janson; Arnaud Dancla (1820—1862), pupil of Norblin and younger brother of the violinist; Pierre Alexandre François Chevillard (1811—1877), pupil of Norblin, father of present conductor of "Lamoureux" concerts; Hippolyte Prosper Seligmann (1817—1882), pupil of Norblin; Auguste Joseph

Franchomme (1808—1884), pupil of Levasseur and Norblin, bought Duport's Stradivari violoncello at his death for £ 1000; Leon Jean Jacquard (1814—1893), pupil of Norblin; Jules Delsart (1844—1890), succeeded Franchomme at Conservatoire; Felix Battanchon (1814—1893), pupil of Norblin, inventor of a small "baritone" violoncello.

Meanwhile *Germany* pressed France hard, the style after some minor names concentrating in Romberg. The following is a list of the players of Germany (excluding the living, and in order of date of death): — Johann Siebald Triemer (c. 1700—1762) of Hamburg; Anton Filtz (c. 1740—1768) of Mannheim; Johann Georg Schetky (1740—1773) of Darmstadt, settled in Edinburgh; Johann Baptist Baumgärtner (1723—1782) of Augsburg; Friedrich Schrödel (1754—1800), of Quedlinburg; David Scheidler (1748—1802), of Gotha; Johann Rudolf Zumsteeg (1760—1802), of Stuttgart; Johann Gottfried Arnold (1773—1806), of Frankfort, pupil of Romberg, see below; Johann Alexander (1770—1822), of Duisburg; Alexander Uber (1783—1824), of Breslau, etc.; Johann Konrad Schlick (1759—1825), of Münster and Gotha; Franz Danzi (1763—1826), of Munich Stuttgart, Karlsruhe, etc., composer; Karl Ludwig Voigt (1792—1831), of Leipzig; Joseph M. Marx (1792—1836), of Frankfort, Stuttgart, and Karlsruhe; O. F. G. Hansmann (1769—1836), of Berlin, pupil of Duport senior; Ernst Häusler (1761—1837) of Berlin, Augsburg, etc.; Bernhard Romberg (1767—1841) of Hamburg, Paris, and Berlin, virtuoso and composer, called the Spohr of the violoncello; August Daniel Mangold (1775—1842), of Darmstadt; Johann Benjamin Groß (1809—1848), of Berlin, thereafter Petersburg; Johann Nicolaus Prell (1773—1849), of Hamburg, pupil of Romberg; Joseph Menter (1809—1856), of Munich, father of pianist Sophie; Justus Johann Friedrich Dotzauer (1783—1860), of Meiningen, Leipzig, and Dresden, virtuoso and composer; Johann Friedrich Kelz (1786—1862), of Berlin; Karl Schubert (1811—1863), pupil of Dotzauer, went to Russia, teacher of Davidoff; Julius Griebel (1809—1865), of Berlin, pupil of Bohrer, see below; Cyprian Romberg (1807—1865), nephew and pupil of Bernhard, went to Petersburg; Max Bohrer (1785—1867), of Stuttgart; Moritz Ganz (1804—1868), of Berlin; Karl Drechsler (1800—1873), of Dessau, pupil of Dotzauer; Theodor Müller (1802—1875), of Brunswick, member of the earlier "Brothers Müller" quartett; Karl Ripfel (1799—1876), of Frankfort, expert player; Johann August Julius Goltermann (1825—1876), of Stuttgart, pupil of Kummer, see below; Julius Rietz (1812—1877), better known as conductor and composer; Ludwig Espenhahn (c. 1810—1899), of Dessau and Berlin; Friedrich August Kummer (1797—1879), of Dresden, pupil of Dotzauer; Robert Emil Bockmühl (1820—1881), of Frankfort; Johann Andreas Grabau (1809—1884), of Leipzig, pupil of Kummer, Moritz Hanemann (1807—1884), of Berlin; August Christian Prell (1805—1885), of Meiningen and Hanover, son and pupil of Joh. Nicolaus; Sebastian Lee (1805—1887), of Hamburg; Karl Lübbe (1839—1888), of Dessau, pupil of F. W. Grützmacher, see below; Julius Stahlknecht (1817—1892), of Posen and Berlin; Emil Börngen (1845—1893), of Salzburg, Würzburg, etc.; Joseph Diem (1836—1894), settled in Constance; Wilhelm Kasimir Friedrich Hilpert (1841—1896), pupil of Grützmacher; Louis Lee (1819—1896), of Hamburg, brother of Sebastian; Wilhelm Müller (1834—1897), of Meiningen, Berlin and New York, nephew to Theodor, member of the later "Brothers Müller" quartett; Philipp Roth (1853—1898), of Berlin; Georg Eduard Goltermann (1824—1898), of Munich, Leipzig, Würzburg, and Frankfort, virtuoso and composer; Leopold Grützmacher (1835—1900), of Leipzig, Meiningen, Weimar, etc., brother of Friedrich Wilhelm, see below; Friedrich Wilhelm Ludwig Grützmacher (1832—1903), of Leipzig and Dresden, pupil of Drechsler, eminent player, composer and teacher; Louis Lübeck (1838—1904), of Leipzig and Berlin.

The school of *Austria*, as far as distinguishable from that of Germany, is at least half Bohemian, and in part Hungarian. It may be said to have begun with Ignaz Mara (1721— c. 1783), of Bohemia, whose son Baptist married the singer Gertrud Elizabeth Schmeling. Later were: — Joseph Reicha (1746—1795), a Bohemian, settled afterwards in Bonn; Maximilian Willmann (1768—1812), a Bavarian, settled in Vienna; Franz Joseph Weigl (1740—1820), ditto, father of the opera-writer Joseph Weigl; Anton Kraft (1752—1820), a Bohemian; Franz Johann Stiastny (1774— c. 1820), ditto; Philipp Schindlöcker (1753—1827), a Viennese; Joseph Valentin Dont (1776—1833), a Bohemian, father of the violinist Jakob; Bernhard Wenzeslaus Stiastny (1770—1835), brother of Franz Johann; Joseph Linke (1783—1837), a Silesian, known to Beethoven; Vincenz Hauschka (1766—1840), a Bohemian; Joseph Merk (1795—1852), a Viennese; Nicolaus Kraft (1778—1853), son of Anton; Anton Träg (1818—1860), a Viennese; Heinrich Röver (1827—1876), ditto; Franz Hegenbarth (1818—1887), a Bohemian; Louis Hegyesi (1853—1894), a Hungarian, settled later in Cologne.

The violoncello-playing school of *Belgium* began a three-quarter century after that of

France. Its founder was Nicolas Joseph Platel (1777—1835), pupil of younger Duport. Thereafter have come (excluding the living, and in order of date of death): — Joseph Müntzberger (1769—1844), went to Paris; François de Munck (1815—1854), pupil of Platel, some years in London, father of Ernest the husband of Carlotta Patti; François Adrien Servais (1807—1866), pupil of Platel, and called the Paganini or Liszt of the v. cello, began as a violinist; Pierre Batta (1795—1876), of Brussels; Guillaume Paque (1825—1876), came to London; Joseph Servais (1850—1885), son of François Adrien; Jules de Swert (1843—1891), pupil of F. A. Servais; went to Germany; Adolphe Fischer (1850—1891), pupil of F. A. Servais; Jean Gaspard Isidore de Swert (1830—1896), brother of Jules.

It cannot be found that *Holland*, till time of those living, produced any considerable violoncellists, except for: — Ernest Appy (1834—1895), of Amsterdam, London and America, pupil of Jacques Franco-Mendès, b. 1816, whose nationality is not known.

Russia and Poland began in this, as usual, with amateur talent; as for instance Prince Anton Heinrich Radziwill of Posen (1775—1833), and Prince Matwei Jurjewitsch Wielhorski (1787—1863) of Petersburg. Later were the professionals: — Karl Davidoff (1838—1889) pupil of Karl Schuberth, dir. of Petersburg conservatorium, composer; Wilhelm Karl Friedrich Fitzenhagen, (1848—1890), of Moscow, pupil of F. W. Grützmacher, composer.

Of *English and Scottish* players, not living, may be mentioned: — John Gunn, (? 1765—? 1824), of Cambridge, London, and Edinburgh; John Crosdill (1755—1825), Westminster Abbey chorister, fine player; Robert Lindley (1777—1855), pupil of Cervetto the younger — see "Italy" —, the greatest of English players; Charles Lucas (1808—1876) Salisbury cathedral chorister, principal v. cello at opera, etc., member of "Addison Hollier and Lucas" 1856—1865, Principal R. A. M. 1859—1866; Thomas Haddock (1809—1893), Yorkshireman, pupil of Lindley, settled in Liverpool; Frederick Nicholls Crouch (1808—1896), composer of semi-national song „Kathleen Mavourneen", varied life and went to America; Edward Howell (1846—1898), pupil of Piatti. George Beckett.

München. Dr. Edgar Istel ist auf Grund seiner Arbeiten über Rousseau von dem französischen Ministerium des öffentlichen Unterrichts zum Offizier der Akademie in Paris ernannt worden.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Aubry[1], Pierre, La musique et les musiciens d'église en Normandie au XIII[e] siècle d'après le «Journal des visites pastorales» d'Odon Rigaud. 8[0], 57 S. Paris, Honoré Champion, 1906.

Das Tagebuch des Erzbischofs Odon Rigaud über die Visitationen in seiner Diözese Rouen bildet eine wertvolle Quelle für die Kulturgeschichte des 13. Jahrhunderts. Was in ihm musikgeschichtlich von Bedeutung ist, hat Aubry nach der Ausgabe Bonnin's (Rouen 1852) herausgezogen und dankenswert interpretiert. Wir tun einen tiefen Blick in die Musikverhältnisse der damaligen Kirchen und Klöster. Der Erzbischof hielt auf gute Kenntnis des Gesanges und machte davon die Besetzung priesterlicher Stellen abhängig. Wie oft sah er sich nicht zur Eintragung genötigt, daß dieser oder jener Diener der Kirche wenig oder nichts vom Gesang verstehe. Die Notiz »nihil sciebat cantare sine soffa sive nota et etiam discordabat in soffa sive nota« lege ich so aus, daß es jenen Geistlichen nur möglich war, schulmäßig mit Hilfe der Solmisationssilben oder der Tonbuchstaben, wenn auch unvollkommen, zu singen, nicht aber in Verbindung mit Worten. Wieviel Mißbräuche gab es nicht für den rührigen Erzbischof zu rügen und abzustellen! Hier waren schlechte Gesangbücher in Gebrauch, dort suchten Mönche sich der Teilnahme am Gesange zu entziehen und wurden dafür offenbar an ihrer empfindlichsten Stelle, am Weine, gestraft, dort mußten Priester ihr Fernbleiben vom Responsorien- und Alleluja-Gesange mit Geld büßen. Nicht selten traf es sich, daß diese musikalische Enthaltsamkeit nur im Dienste der eigenen Kirche zutage trat, die gesangliche Begabung dagegen frem-

1) Vgl. auch das Referat auf S. 473 des letzten Heftes. D. Red.

den Kirchen gegenüber klug ausgenutzt wurde. Allgemein verbreitet war die Untugend, den Chorgesang möglichst schnell zu erledigen, so daß eine Silbe die andere jagte, daß beim Psalmodieren der Chöre einer noch nicht geendet hatte, während der andere schon begann, daß die pausatio in medio nicht respektiert wurde. Auch vom weltlichen Musikertum hielten sich die Geistlichen nicht immer genügend fern. Besonders zu schaffen machte dem Erzbischof die Ungebundenheit der Geistlichkeit, der Mönche und besonders der Nonnen an einzelnen Festen wie dem St. Nikolaustage und vornehmlich am Feste Innocentium. Da erklang in der Kirche St. Amandi die Prosa Innocentium *Celsa pueri concrepent melodia*, welche Aubry aus der aus Rouen stammenden Handschrift Paris Bibl. Nat. lat. 904 mitteilt (bekanntlich war die Normandie der Boden, aus welchem St. Gallen Anregung zur Sequenzenkomposition erfuhr). Da gab es an jenem Festtage in Villarceaux Kantilenen zu rügen, unter welchem Terminus der nur wenig später lebende Johannes de Grocheo rotundellus, stantipes und ductia, d. h. weltliche Chorlieder, zusammenfaßt. Da forderten in Montevilliers lustige Gesänge, wie Farsen, conducti und motuli zur Kritik heraus, da begegnete aller mögliche Mummenschanz. Gar schlimmer noch trieben es die Kleriker von Gournay am St. Nikolastage, geberdeten sich wie die Possenreißer, tanzten auf öffentlichen Wegen *faciendo le vireli*.

Aubry geht auf die Gebräuche des Festes Innocentium näher ein und berührt, wie die Konzilien gegen das an demselben herrschende lose Treiben Front machten. Er erklärt die in den Aufzeichnungen des Bischofs vorkommenden musikalischen Formen und ist eifrig bemüht, sie durch praktische Beispiele zu belegen. Unter den »scurrilibus cantibus utpote farsis« will er die in der Vulgärsprache farzierten Epistel verstanden wissen, wie er deren eine *Or escoutes grant et petit* aus der Handschrift Amiens 573 mitteilt; aus dem Gebiet Rouen vermag er nur solche in lateinischer Sprache nachzuweisen, wie die *lectio libri Apocalipsis Johannis Apostoli*, welche er abdruckt. Treffende Erklärungen von vireli, conductus und motulus schließen sich an. Das stete Zurückgreifen auf die Praxis verleiht der Studie Aubry's besonderen Wert.

Johannes Wolf.

Beer-Hofmann, Rich., Gedenkrede auf Wolfgang Amade Mozart. Lex. 8⁰, 16 S. Berlin, S. Fischer, 1906. ℳ 2,50.

Bellermann, Heinrich, Die Mensuralnoten u. Taktzeichen des XV. und XVI. Jahrhdts. 2. Aufl. Lex. 8⁰. VIII u. 135 S. Berlin, G. Reimer. 1906. ℳ 8,—.

Noch bevor H. Bellermann seinen »Kontrapunkt« (1862 erscheinen ließ, hatte er als glückliches Erstlingswerk im Mai 1858 die »Mensuralnoten und Taktzeichen des XV. und XVI. Jahrhunderts« publiziert, zu denen er nach Verlauf von vierzig Jahren im »Kirchenmusikalisch. Jahrbuch« (1898) »Geschichtliche Bemerkungen über die Notation« ergänzend schrieb, die nunmehr in der (von seinem Bruder Ludwig B. mit Rat und Unterstützung zweier Fachmänner, besonders Dr. Joh. Wolf-Berlin besorgten) zweiten Auflage als Anhang beigegeben worden sind. Diese neue Auflage ist in ihrem Hauptteil wesentlich ein Wiederabdruck der ersten, und nur wenige Zusätze und Änderungen »nach Art und Umfang nicht erheblich«, die sich in dem Handexemplar des dozierenden Professors fanden, wurden berücksichtigt.

Da das vorstehende Werk nach 48 Jahren so gut wie ein neues wieder in den Vordergrund tritt, möge dessen I n h a l t kurz skizziert sein. In der Einleitung findet sich ein interessanter Vergleich der älteren Notation mit der heutigen. Der 1. Abschnitt enthält, dem Titel des Werkes genau entsprechend, die Lehre von den M e n s u r a l n o t e n: Gestalt, Name der einfachen Noten, Wert derselben im tempus perfectum und imperfectum, Ligaturen — dieses Kapitel ist besonders gut behandelt — und schließt mit geschichtlichen Bemerkungen über die Notation, welche auffallenderweise — vermutlich aus Pietät — stehen gelassen wurden. Gerade diese Partie dürfte aber für s p ä t e r füglich zur Streichung empfohlen sein, da die gleiche Materie ja in dem (oben genannten) Anhang nochmals und viel gründlicher abgehandelt wird, wobei ich mit besonderem Nachdruck auf die klare Entwicklung der Franko'nischen Lehre in Form einer gedrängten, sehr anziehenden Analyse von Franko's Schrift »*Ars cantus mensurabilis*« hinweisen möchte. Den Lehrgegenstand des 2. Abschnittes bildet die Bezeichnung der T a k t v e r h ä l t n i s s e: Mensur im allgemeinen, Tempus- und Moduslehre, Prolatio und Proportio im besonderen.

An E i n z e l h e i t e n verdient das Interesse weiterer Kreise u. a. die These, daß es nicht richtig sei, zu behaupten, Orlando di Lasso habe zur Erleichterung des Notenlesens eine große Anzahl Ligaturen beseitigt. Obwohl es nach eifrigem Suchen in

umfassenderen Tonwerken Bellermann gelingt, noch alle möglichen Ligaturen zu konstatieren — Lasso mag wohl in seiner sprichwörtlich gewordenen Laune die eine und andere Ligatur absichtlich »verbrochen« haben — dürfte doch nachgerade im allgemeinen Lasso das fortschrittliche Verdienst nicht mehr aberkannt werden, daß er mit dem Gerümpel der theoretischen Verkünstelungen, unter denen das Wesen der mehrstimmigen Musik Jahrhunderte lang in nahezu erstickender Weise eine mehr als sklavische Existenz zu fristen hatte, (sagen wir) »ordentlich« aufgeräumt hat. Eine weitere These (p. 112) liest man im 20. Jahrhundert nachgerade lächelnd: »daß es eine abscheuliche Barbarei sei, für den Tenor den Violinschlüssel in der tieferen Oktave zu gebrauchen, wie das jetzt von neueren Komponisten leider häufig geschieht« — mag ja theoretisch richtig sein — wer aber seit frühester Jugend längere Zeit keine andere als moderne Notierung gesehen und gelernt, wird diese These (kurz gesagt) extrem finden. Man könnte ja den Tenor (vollends in reduziertem Liniensystem) im Baßschlüssel schreiben — doch auch die Hilfslinien sind (sonderbarerweise) Bellermann ein Dorn im Auge usw.

In den Übertragungen der gut gewählten Beispiele (z. B. p. 19, 45, 63), wobei alte und neuere Notierung je auf eigener Seite einander gegenübergestellt sind, vermisse ich im Interesse noch größerer Übersichtlichkeit die Markierung der aufgelösten Ligaturen durch Bindebogen, die ich selbst damals beim Studium (um schneller vorwärts zu kommen) sofort in mein Exemplar eingetragen habe.

Besondere Aufmerksamkeit verdient noch die gediegene Darlegung der etwas schwierigen »schwarz-weißen« Ligaturen.

Trotz der paar gemachten Ausstände charakterisiert sich selbstredend dieses schon für die damalige Zeit besonders epoche- und schulemachende Werk heute noch (nach beinahe 50 Jahren) auf dem gegenwärtig mit geradezu auffallender Emsigkeit und bewundernswerter Gründlichkeit »von jung und alt in musicis« bebauten Forschungsgebiet der Mensuralmusik-Theorie und -Geschichte als ein musikpädagogisches Lehrbuch von bleibender und grundlegender Bedeutung für den lernbegierigen Anfänger, sowie als verlässiges Nachschlagewerk für jeden zünftigen Musikus, dem die Musik mehr ist als Form und — Schale.

H. Bäuerle.

Breithaupt, R. M., Musikalische Zeit- und Streitfragen. Gesam. Skizzen und Aufsätze. Deutsche Bücherei. Kl. 8⁰, 2 Bde. 94 u. 101 S. 58, 59. Berlin, Expedition der »Deutschen Bücherei«, 1906. ℳ —,25.

Chamberlain, Houston Stewart, Das Drama Richard Wagner's. Eine Anregung. 2. Auflage. 8⁰, VIII u. 150 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1906. ℳ 3,—.

Es hat weiter keinen Zweck, sich näher zu der 2. Auflage dieser vor 14 Jahren erschienenen Schrift zu erklären, auch deshalb, weil sie beinahe vollständig mit der 1. Auflage übereinstimmt. Eigentlich darf man sich wundern, daß dieses so handliche Buch so lange nicht vergriffen ist, da es doch ein Werkchen darstellt, das bei engeren Wagnerianern kaum fehlen dürfte. Und vielleicht darf man den Schluß ziehen, daß es in Deutschland doch nicht so viel engere Wagnerianer gibt, als es nach der Zahl der Wagner-Literaten den Anschein hat. Chamberlain's kleine Schrift wird denn auch wohl heute kaum mehr recht zeitgemäß sein, da man über gewisse Dinge heute doch noch viel weniger hinwegliest als früher. Verständlich ist heute besonders die Logik nicht mehr, mit der da und dort operiert wird. Da soll, um ein Beispiel zu geben, die Zeit von 1834 bis 1849 in Wagner's Leben und Schaffen, eine kaum 15jährige »Episode« (S. 9), einen »verhältnismäßig so kurzen Abschnitt des Lebens« darstellen. Wagner war im Jahre 1834 21 Jahre alt, diese von 70 abgezogen, ergeben 49 Jahre, die 15 Jahre machen also beinahe den dritten Teil von Wagner's Schaffensperiode aus. Man rechnet wirklich nicht gut in Bayreuth. Ausdrücke, wie »Wagner hat die Musik erlöst« sind auch in dieser Auflage stehen geblieben. Und geht es an, daß Jemand, der behauptet, im »Rienzi« seien die »Fähigkeiten der Musik bis aufs äußerste ausgedehnt und erprobt« (S. 42), an anderen Stellen pflichtgemäß Mozart mit den schönsten Epitheta beehrt! Daß »Rienzi« zu einem »Markstein in der Geschichte der Musik« wird, braucht dann allerdings nicht zu verwundern. Oder man vergegenwärtige sich folgende logische Konstruktion: Das Liebesverbot, der fliegende Holländer und Tannhäuser stünden weit weniger in der Gunst des Publikums als die Feen, Rienzi und Lohengrin, weil bei jenen Werken »die Beteiligung des Dichters derjenigen des Musikers gegenüber eine vorwiegende« sei. Da nun das Publikum vom Dichterisch-dramatischen nichts wissen will und natürlich auch nichts versteht, sondern sich nur möglichst in Musik berauschen will, so stellt sich dann eben die obige Tatsache

der Beliebtheit ein. Dabei ist sicher anzunehmen, daß Chamberlain ebensogut wie irgend jemand weiß, daß sich Tannhäuser und Lohengrin in der Aufführungszahl beinahe gleich stehen, der Holländer aber etwa fünfmal (1905/6: 218 zu 42) mehr aufgeführt wird, wie Rienzi. Das paßt aber nicht in das System, folglich wird den bekanntesten Tatsachen ins Gesicht geschlagen. Denn freilich, »was einmal richtig erblickt war, bleibt richtig« (Aus dem Vorwort zur 2. Auflage). Aber auch spezifischen Erklärungen der Werke Wagner's traut man nicht mehr überall. Welches Verständnis eröffnet sich für den »Ring«, wenn man z. B. Wotan in der »Walküre« den Alberich »segnen« läßt, gestützt auf die Worte: »Was tief mich ekelt, dir geb' ich's zum Erbe, der Gottheit nichtigen Glanz«? (S. 102). Oder, wenn (S. 125) behauptet wird, daß in der »Götterdämmerung« die »Einheit zwischen Wort und Ton ganz und gar nicht« besteht, daß sie eine »riesige Sinfonie« sei. Dieses logische Manöver erklärt sich folgendermaßen: da die Dichtung »Götterdämmerung« zur Hauptsache aus der Periode stammt, in der Wagner noch nicht zu seiner Klarheit gekommen war, so ist sie dem späteren, zu vollem Bewußtsein erwachten Wagner nicht ebenbürtig, und der arme Meister konnte sich aus dieser Kalamität nicht anders helfen, als daß er sein bisheriges System verleugnete und recht viel Musik zu diesem Jugendwerke aus einer »Episode« seines Lebens machte, eine »Sinfonie«, darüber schrieb: »Vernunft, Verstand, Gesichtssinn, alles ist hier Musik«. Man braucht den Wert der Schrift durchaus nicht zu verkennen, um sich bei solchen Ansichten nicht gestehen zu müssen, welch' tiefe Kluft in der Handhabung des Verstandes zwischen der gewöhnlichen Welt und Bayreuth besteht. A. H.

Chop, Max, Richard Wagner, Der Ring des Nibelungen. Siegfried. Götterdämmerung. 2 Bd., 64 u. 75 S. Szenisch u. musikalisch analysiert, m. zahlreich. Notenbeispielen. Derselbe. Rich. Wagner's Parsifal. Geschichtlich, szenisch u. musikalisch analysiert, m. zahlr. Notenbeispiel. 95 S. Leipzig, Ph. Reclam jr., 1906. à ℳ —,20.

Dürer-Bund, Klavierspielapparate. 8. Flugschrift. Gr. 8⁰. 8 S. München, G. D. W. Callwey, 1906, ℳ —,10.

Ely, Thomas, The Elements of Voice Production and Singing. London, Breitkopf & Härtel, 1906. pp. 30. crown 8vo. 1/6.

This slender work of 30 pages, half of which are given to vocal exercises, may serve as a convenience to its author in his own classes, but it is too indefinite and imperfect to be of use to other teachers, or to be regarded seriously as a treatise on "The Elements of Voice Production and Singing". It is therefore unnecessary to discuss its predominant deficiencies and errors. W. A. Aikin.

Finck, F. N., Zwei Lieder der deutschen Zigeuner. Aus »Sitzungsberichte der preußischen Akademie der Wissenschaften«. Lex. 8⁰, 5 S. Berlin, G. Reimer, 1906. ℳ —,50.

Glasenapp, C. Fr., Siegfried Wagner. Kl. 8⁰, 79 S., m. 8 Tafeln. Berlin, Schuster & Löffler, 1906. ℳ 1,50.

Hermanns, Wilh., Lautlehre u. dialektische Untersuchung der altenglischen Interlinearversion der Benediktinerorgel. Gr. 8⁰, IV, 118 S. Bonn, P. Hanstein, 1906. ℳ 4,—.

Jachimecki, Zdisław. Mozart (zum 150jährigen Geburtstag). 8⁰, 178 S. Krakau, Verlag der »Polnischen Rundschau«, 1906.

Der Verf., ein Schüler von G. Adler, versucht in seiner Studie, die bei der Gelegenheit des 150jährigen Geburtstages des Meisters entstand, zu beweisen, welche von den Werken Mozart's unsterblich sind und noch heute vollen Reiz und volle Wirkung besitzen, und welche von ihnen nur historischen Wert haben. Er bemüht sich also nicht, die Stellung des Meisters in der Geschichte der Musik zu fixieren und die besonderen Eigenschaften seiner Kunst vom entwicklungsgeschichtlichen Standpunkt zu besprechen, sondern er nimmt die Werke Mozart's als Ganzes, ohne Hinsicht darauf, was vor, neben und nach ihm geschaffen wurde und baut darauf seine Ansichten. Ich weiß nicht, ob diese Methode nicht gefährlich ist, indessen will uns der Verf. jedenfalls kein musikwissenschaftliches Werk geben. Doch kann von einem zweiten »Fall Zschorlich« angesichts des reichen Wissens des Verf.s nicht die Rede sein. Am umfangreichsten sind die Opern Mozart's besprochen. Obwohl ich mit dem Standpunkt, von dem der Verf. ausgeht (das Musikdrama), nicht ganz einverstanden bin,

so erkenne ich den Scharfsinn an, der bei Betrachtung des Verhältnisses der Dichtung zur Musik und der Ouvertürenstiel lung in den Opern Mozart's entwickelt wird. Obgleich Jachimecki die lediglich historische Bedeutung einer großen Anzahl Werke des Meisters besonders betonen wollte, so müßte doch wohl die historische Stellung der Opern ausführlicher dargestellt werden, um zwingendere Gründe als nur musikästhetische Argumente zu finden. Besonderen Vorzug hat die Betrachtung der Lieder, der kirchlichen und der sinfonischen Werke. Dagegen sind die Konzerte, die Klavier- und die Kammermusik nicht sehr ausführlich behandelt. Wünschenswert wäre die Darstellung der Bedeutung des Mozart'schen Orchesters. Trotzdem aber ist Jachimecki's Buch sehr interessant und anregend geschrieben. Es wird einen noch höheren Wert erlangen, wenn der Verf. in der zweiten Auflage seines Buches dies und jenes nachholen wird. Die kritische Verwertung der Mozartliteratur ist einer der besten Vorzüge der Arbeit. A. Chybiński.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1905. 12. Jahrgang. Herausgegeben von Rudolf Schwartz. Lex. 8⁰, 128 S. Leipzig, C. F. Peters, 1906. *M* 3,—.

Das Referat über H. Riemann's Aufsatz »Das Problem des Choralrhythmus« hat Prof. Dr. P. Wagner gütigst übernommen, über den weiteren Inhalt der alljährlichen, so überaus wichtigen Publikation seien weiter unten einige Bemerkungen gemacht.

Die interessanten Aufstellungen über den Rhythmus der mittelalterlichen Monodie, die Riemann in seiner Musik des Mittelalters (Handbuch der Musikgeschichte. Erster Band, 2. Abteilung) vertritt, erhalten hier eine neue, zusammenfassendere und klarere Behandlung. R. ist der Ansicht, daß die mittelalterliche Rhythmik ein Schema zur Grundlage habe, welches zwei Takte und vier Hebungen umfaßt. Lachmann hatte 1831 für den althochdeutschen Vers eine solche Gliederung in Anspruch genommen. Sievers führte 1892 dieselbe für die gesamte altgermanische Metrik durch. Auch die altfranzösische und altitalienische Poesie wurden nach derselben behandelt, und Riemann überträgt sie auf die mittelalterliche Monodik. »Es fehlt nur noch der letzte Schritt, um auch das Wesen des gregorianischen Gesanges zu enthüllen, nämlich die Anwendung des Prinzips der Vierhebigkeit auch auf die gemeinhin als Prosa geltenden Texte der alten Kirchengesänge« (S. 18).

Ohne der Originalität und der Konsequenz der neuen Theorie meine Anerkennung zu versagen, habe ich an dieser Stelle (Zeitschrift der IMG. Heft vom Februar 1906, S. 192 ff.) eine etwas ablehnende Haltung zu rechtfertigen gesucht. Ich komme gern noch einmal darauf zurück, um meinen Standpunkt zu präzisieren, zumal einige Äußerungen R.'s (S. 16 u. 19) meine Auffassungen nicht ganz wiedergeben. Ich möchte z. B. nicht für das gelten, was R. einen »strengen Traditionalisten« nennt, aber auch nicht für einen »Mensuralisten«. Die Theorien beider Schulen leiden, wenn sie rücksichtslos durchgeführt werden, an Einseitigkeiten. Ich glaube überhaupt nicht, daß es eine einzige mittelalterliche Rhythmik gegeben habe. Zu verschiedenen Zeiten und vielleicht sogar an verschiedenen Orten zu derselben Zeit hat man die Lieder verschieden rhythmisiert (vergl. meine »Neumenkunde« Kap. 10—12). Hier hat eine Entwicklung stattgefunden, und in der Anerkennung dieser historischen Tatsache liegt nach meinem Dafürhalten, das Heil der Forschung zu »der mittelalterlichen Rhythmik«. Jedenfalls ist die Angelegenheit sehr kompliziert; von keiner der bisher vorgeschlagenen rhythmischen Übertragungen mittelalterlicher Choralmelodien würde ich daher sagen können, sie entspräche schlechthin »der gregorianischen Rhythmik«.

Die neue Argumentation R.'s hat manches Verlockende an sich und der Schlußsatz der Anmerkung auf S. 28: »vielleicht wird dieser Aufsatz meine Position noch ein wenig weiter befestigen«, könnte wohl in Erfüllung gehen. Ich gestehe gern, daß ich einer so wohlgeordneten Theorie nichts Gleiches gegenüberzustellen vermag; ich möchte mit der Systembildung vielmehr warten, bis der Zusammenhang des lateinischen Kirchengesanges mit dem byzantinischen im einzelnen umfassend dargelegt und insbesondere der rhythmische Sinn der mittelgriechischen (frühmittelalterlichen) Tonzeichen sichergestellt ist. Da auch R. von der Bedeutung dieser Musik für die gregorianische eine große Meinung hat (S. 18), werden wir uns vielleicht doch noch einmal verständigen.

Vorläufig möchte ich daran festhalten, daß R.'s Auffassung auf allgemeingeschichtlichen Erwägungen aufgebaut ist, die ich mit den Quellen nicht in Übereinstimmung zu bringen vermag. Gerade die Theoretiker der ältesten Zeit legen den Neumenelementen eine genau meßbare rhythmische Bedeutung bei und sprechen von langen und kurzen Tondauern, die durch die Tonzeichen angedeutet werden. (*Anonymus Vaticanus*, *Scholia* zur *Enchiriadis*, *Com-*

memoratio brevis, Guido von Arezzo, Berno, Aribo, Cotto); auf Einzelheiten braucht hier nicht eingegangen zu werden. Im Gegensatz dazu verhalten sich die praktischen Quellen, soweit wir überhaupt aus ihnen sichere Schlüsse für unsere Angelegenheit zu ziehen vermögen; dabei ist mit der Möglichkeit zu rechnen, daß ursprünglich zwischen Theorie und Praxis eine Übereinstimmung vorhanden war. Will man auf dem Boden exakter Forschung bleiben, so darf man wohl diesen Befund der Quellen nicht umgehen. Allgemeine Erwägungen, wie diejenigen, von denen R. ausgeht, dürften erst in einem weiteren Stadium der Forschung ihr Recht haben. Und so möchte ich die Untersuchungen lieber in eine andere Richtung gelenkt wissen, als die von R. eingeschlagene. Wenn man die von den Quellen gegebenen Maßstäbe an die Übertragungen R.'s legt, bleibt auch nur wenig davon bestehen, (vergl. mein Referat l. c.).

Daß R. auch dann, wenn man seinen Anschauungen nicht zu folgen vermag, immer anregt und dankenswerte Arbeit liefert, brauche ich nicht zu betonen; für die Wiedergabe des provenzalischen *Agnesmysteriums* sei ihm jedoch noch besonders gedankt.

Die unter die Melismen S. 24 und 25 gelegten Vokale *A E U A* sollen wohl *Alleluja* bedeuten; doch dann sind sie wenigstens für das *Ab occultis* unmöglich, denn dasselbe gehört zur Fastenzeit, und in dieser ist niemals ein »Alleluja« gesungen worden. Im übrigen ist dies Einlassen des Wortes ‚Alleluja' in Solostücke in dieser Form durch keine Quelle bezeugt. S. 27 stehen im Beispiel ‚*Sedibus caeli*' die Noten eine Terz zu tief. Die Melodie beginnt *gag e f g g*, nicht *efe c d e e*. Auch wird D. Mocquereau den Anfang nicht mit ♪♪ sondern mit ♪♪ rhythmisieren. Im übrigen haben die Punkte D. Mocquereau's, wie seine ganze rhythmische Theorie viele Gegner gefunden (S. 26 unten); ich bedauere es sehr, daß ein solches an den klarsten Aussagen der Dokumente vorübergehendes System augenblicklich sogar der Praxis zugeführt werden soll. — Für die Rhythmik der französischen Liedermusik konnte noch auf Fr. Ludwigs Habilitationsvorlesung (Allgem. Zeitung Nr. 13 u. 14, 1906) verwiesen werden. P. Wagner.

Von den weiteren drei Aufsätzen »Über das Romantische in der deutschen Musik« von W. Nagel, »Mozart in der Geschichte der Oper« von H. Kretzschmar sei auf den dritten von demselben Verfasser »Neue Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik: Satzästhetik« besonders hingewiesen. Über den Mozartaufsatz, findet sich ein ziemlich ausführliches Referat in der Zeitschrift S. 302 unter den Ortsgruppenberichten, weshalb hier weiter nicht die Rede davon zu sein braucht. Hingegen ist es nötig, auf den ästhetischen Aufsatz Kretzschmar's zurückzukommen. Mittels Analyse wird, kurz gesagt, der geistige und seelische Gehalt eines Musikstücks, hier der ersten Fuge aus dem »Wohltemperierten Klavier« aufgedeckt und klar gemacht. Es handelte sich dabei einmal darum, wie weit eine Erklärung gehen darf. Der Standpunkt des Verfassers präzisiert sich am besten durch die Festlegung zweier anderer Methoden, der phantastisch-poetischen (wie sie sich in der Erläuterung des gleichen Stückes von Carmen Sylva zeigt) und der rein formalistischen, von der die Analyse eben dieses Stückes van Bruyck's ein frappantes Beispiel bietet. Die erste Art, die ja keine »Methode« ist, schwebt insofern in der Luft, als sie es mit vagen Eindrücken zu tun hat, von denen aber — und das ist das immerhin Positive — dann und wann ein Treffer gezogen wird. Die andere Methode ist aber in ihren äußersten Enden von Grund aus unmusikalisch, unkünstlerisch, nicht nur unfruchtbar, sondern eigentlich auch direkt frivol, insofern sie mit scheinbarer Gründlichkeit auftritt und vor allem von der rein formalistischen Betrachtung aus Urteile über den geistigen Gehalt eines Kunstwerkes gibt und ihm dabei entschiedenes Unrecht tun, auf keinen Fall aber ihm gerecht werden kann. Das van Bruyck'sche Beispiel ist deshalb sehr gut gewählt, da es in aller Schärfe zeigt, zu welchen Verkennungen die rein formalistische Methode führen und wie innerlich hohl sie sein kann. In seiner Beschränktheit ist aber van Bruyck kein in allen Teilen mustergültiger Repräsentant dieser Methode, besonders deshalb, weil er auch der rein formalen Seite z. B. dieses Stückes nicht gerecht wird. Hier ist ein Vergleich mit H. Riemann's Analyse des gleichen Stückes[1] lehrreich, weil bei diesem Theoretiker die formelle Betrachtungsweise mit einem weit ausgebildeteren System arbeitet. Die Art und Weise der beiden Analytiker gleicht sich aber, obwohl Riemann der Bruyck'schen Geringschätzung des ästhetischen Wertes des Stückes entgegentritt, insofern, als auf den geistigen Gehalt auch von Riemann mit kaum einem Worte eingegangen wird. Einzig das Thema er-

1 Katechismus der Fugen-Komposition. Leipzig 1890. S. 3—8.

hält ein sein Wesen erklärendes Begleitwort, daß »es keineswegs trocken, sondern von einer gewissen selbstgenügsamen Beschaulichkeit« sei, »die sich harmonisch damit begründen läßt, daß es eine vollständige Kadenz macht«[1]. Daß dies keine Begründung für den angegebenen Charakter des Themas ist, liegt auf der Hand, denn es gibt unendlich viel Themen mit dieser harmonischen Fassung. Man würde aber Riemann Unrecht tun, wollte man gerade dieses Beispiel als für seine Methode typisch ansehen. Zudem ist Riemann in der neuen Auflage seines Katechismus der Musikästhetik gerade noch einmal auf dieses Fugenthema zurückgekommen, und bestreitet auf Grund seiner Phrasierungslehre den »energischen« Charakter des Themas, wie ihn Kretzschmar schon in seinem früheren Aufsatz über Hermeneutik (Jahrbuch Peters 1902) definiert. Es ist nicht Zweck dieser Zeilen, speziell auf diesen Fall einzugehen, da es sich um das Wesen der Methoden überhaupt handelt. Um Riemann's Methode gerecht zu werden, müßte man weitere und glücklichere Beispiele heranziehen, da es vor allem zu sagen gilt, daß Riemann gerade in seinen Analysen des »Wohltemperierten Klaviers« überaus gern zu poetischen Vorstellungen greift. Das Wesentliche ist aber dabei, daß diese programmatischen Erläuterungen vielfach als eine Zugabe erscheinen, da sie lange nicht in allen Fällen aus dem Thema, sondern vielmehr aus dem allgemeinen, aber unbewiesenen Charakter des ganzen Stückes heraus erklärt werden. Riemann's Erläuterungen nach dieser Richtung hin sind Generalsignalements für das ganze Stück und als solche oft sehr anregend. Aber gerade hier liegt ein prinzipieller Unterschied zwischen der Methode Riemann's und der des Verf. der Anregungen musikalischer Hermeneutik. Die Frage heißt hier einfach: Passen Generalsignalements für alle Bach'schen Stücke, z. B. gerade des »Wohltemperierten Klaviers«? Ich möchte die Frage für fast alle Stücke verneinen. Und zur Beweisführung müßte eben das ganze Werk in der Weise durchgenommen werden, wie es von Kretzschmar mit der C-dur Fuge getan worden ist. Mit einem Schlage wird bei dieser Methode klar, daß in solchen Stücken eine seelische Entwicklung stattfindet. Und damit ist eines der wesentlichsten Momente für die Erklärung musikalischer Kunstwerke gewonnen. Daß in Werken wie Beethoven's erstem Satz der C-moll-Sinfonie eine Entwicklung stattfindet, weiß jeder, daß aber eine solche auch in den kurzen Präludien und Fugen des »Wohltemperierten Klavieres« liegt, das haben z. B. sämtliche Analysen Riemann's nicht zu beweisen versucht. Wenn, um ein anderes Beispiel als die C-dur-Fuge zu geben, Riemann sagt, daß das C-moll-Präludium des ersten Teiles »so voll verhaltener Kraft, leidenschaftlich vibrierend« sei, »daß einem die C-moll-Sinfonie Beethoven's sowie seine Sonate pathétique unwillkürlich dabei einfallen«, so trifft dies sicher teilweise zu. Daß aber in diesem Präludium ungemein viel passiert, daß es mit kolossalem Ungestüm beginnend, sich noch trotziger in die Höhe heben will, allmählich niedersinkt zu der nur mehr flüsternden Ruhe der Es-dur-Stellen, worauf dann die immer unheimlicher werdenden Takte einsetzen, wie und warum mitten auf dem Orgelpunkt ganz plötzlich der Charakter durch veränderte Mittel sich noch mehr steigert, wie es da und dort explodiert, warum das Adagio einsetzt, und wie Bach wohl zu diesem Schlusse, der mit dem anfänglichen Charakter des Stückes gar nichts mehr zu tun hat, gekommen ist, davon wird auch in dieser Analyse ebensowenig zu reden versucht wie in der der C-dur-Fuge, die letzten Endes nur formalistisch erklärt wird. Betrachtet man die Sache von dieser Seite, so ist nicht recht klar, warum Riemann gerade zu poetischen Erklärungen greift, da diese Vorstellungen sozusagen nirgends zur Erklärung des weiteren Verlaufes eines Stückes verwendet werden, also nicht der Versuch gemacht wird, eine innere Berechtigung für diese sich zu erringen. Es dürfte auch nichts Unharmonischeres geben als gerade diese direkte Nebeneinanderstellung poetischer und rein technischer Diktion, die sich nirgends verquicken, sondern so scharf sich gegenüberstehen wie Carmen Sylva und van Bruyck. Beide, die Methode Riemann's wie die van Bruyck's versagen eben vollständig im Verständnis für die seelische Entwicklung eines Tonstückes.

Und gerade hier zeigen sich die Grenzen der formalistischen Musikästhetik so scharf wie nur möglich, weil es eben in

---

1) Die weiteren Worte »da es (das Thema) aber nicht in den Grundton zurückläuft, sondern in seiner ersten Hälfte von der Quarte aus, in der zweiten aber von der Quinte aus nur bis zur Terz sinkt, so ist die innere Notwendigkeit der Fortsetzung gegeben und einem Zerfallen in zu scharf getrennte Glieder vorgebeugt« betreffen den ästhetischen Gehalt des Themas insofern nicht weiter, als keinerlei Konsequenzen daraus gezogen werden.

der Musik, wie in jeder Kunst Dinge gibt, die ein scharfer Verstand allein niemals, sondern einzig ein künstlerisch-seelisches Erfassen, mit dem dann Hand in Hand ein methodisch geschulter Verstand gehen muß, »herausbringen« kann. Die Kretzschmar'sche Methode zeigt hier den Weg. Daß wir uns noch in den Anfängen befinden, betont der Verfasser selbst, indem er das Herbeiziehen der Psychologie für notwendig hält. Daß auch eine Phrasierungslehre nötig sein wird, ist dabei eingeschlossen, und daß hierin gerade von Riemann viel gelernt werden kann, sei noch ausdrücklich gesagt. Die Erkenntnis, daß zum Erfassen von Kunstwerken in erster Linie künstlerisches Empfinden gehört, wird aber wohl als feststehend zu gelten haben, wenn sie sich auch wieder zu stärkerer Berechtigung durchringen muß.

Den Beschluß des Jahrbuches macht das übliche, von dem Bibliothekar der Peters-Bibliothek Dr. R. Schwartz verfertigte unentbehrliche »Verzeichnis der in allen Kulturländern im Jahre 1905 erschienenen Bücher und Schriften über Musik.« A. H.

Klauwell, Otto, Studien und Erinnerungen. Gesammelte Aufsätze über Musik. Gr. 8⁰, III u. 254 S. Langensalza, H. Beyer u. Söhne, 1906. *M* 4,—.

Kopp, Arth., Ältere Liedersammlungen: 1. Sächsisches Bergliederbüchlein. 2. Der Frau von Holleben (geb. Normann) Liederhandschrift. Beiträge zur Volkskunde, 4. Heft. Gr. 8⁰, VI u. 213 S. Leipzig, G. Schönfeld, 1906. *M* 4,50.

Krauß, Rudolf und **Abert,** Hermann, Herzog Karl Eugen von Württemberg und seine Zeit. Herausgegeben vom württ. Geschichts- und Altertumsverein. Heft 7. Das Theater, von Dr. Rud. Krauß. Die dramatische Musik, von Dr. Herm. Abert. Eßlingen, Paul Neff Verlag (Max Schreiber) 1905. Gr. 4⁰, 126 S. und 24 S. Notenbeilagen.

Der erste Teil enthält eine auf gründlichen Studien der württemb. Archive beruhende Darstellung der Glanzzeit des Stuttgarter Hoftheaters unter Herzog Karl. Das Milieu, in dem Jommelli wirkte, wird aktenmäßig geschildert; wir erhalten eine Statistik der Opern Jommelli's und seiner Nachfolger, sowie eine eingehende Geschichte des Stuttgarter Orchesters und Gesangspersonals bis etwa 1790. Sittard's meist recht unzuverlässige Angaben werden hier ein für allemal richtig gestellt. Der zweite Abschnitt behandelt die ästhetisch-historische Seite. Es wird hier eine Würdigung von Jommelli's Stuttgarter Opern (auch der komischen), soweit sie erhalten sind, versucht. Vor allem aber wird der Nachweis geführt, daß Jommelli's Tätigkeit und Kunst in einer schwäbischen Komponistenreihe merkliche Spuren hinterlassen hat. Man könnte geradezu von einer schwäbischen Schule Jommelli's reden, deren Hauptwortführer Florian Deller mit seinen komischen Opern und Balletten, Christian Ludwig Dieter mit seinen deutschen Singspielen und Zumsteeg mit seinen Jugendwerken sind. Deller's Ballette, die nach den Angaben des berühmten Noverre gefertigt sind, bieten interessante Beispiele programmatischer Musik, Dieter fesselt vor allem durch seine »Entführung«, Zumsteeg durch seine Versuche auf dem Gebiete des Melodrams, das in fast allen seinen Jugendwerken, nicht blos in der »*Tamira*«, eine bedeutende Rolle spielt. Der Anhang gibt Musikbeispiele aus Jommelli's »*Didone*«, Deller's »*Orfeo ed Euridice*«, Dieter's »Belmonte und Constanze« und Zumsteegs »*Tamira*«. H. Abert.

Noack, Vikt., Was ein Berliner Musikant erlebte. Großstadt-Dokumente 19. Gr. 8⁰, 118 S. Berlin, H. Seemann Nachflg. *M* 1,—.

Stockhausen, Jul., Das Sänger-Alphabet od. d. Sprachelemente als Stimm-Bildungsmittel. Neue, vom Autor revidierte Auflage. 2. Tausend. 8⁰, 29 S. Leipzig, B. Senff, 1906. *M* 1,50.

Succo, Frdr., Rhythmischer Choral, Altarweisen und griechische Rhythmen, in ihrem Wesen dargestellt durch eine Rhythmik des einstimmigen Gesanges auf Grund der Akzente. Gr. 8⁰, VIII u. 405 S. Gütersloh, C. Bertelsmann, 1906. *M* 7,—.

Valentin, Caroline, Geschichte der Musik in Frankfurt a. M. vom Anfang des 14. bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts. Im Auftrag des Vereins für Geschichte und Altertumskunde zu Frankfurt a. M. herausgegeben. XII u. 280 S., nebst Reproduktionen und eingestreuten

Notenbeispielen. Frankfurt a. M., K. Th. Völcker's Verlag, 1906.

Einrichtung:
Vorwort S. I—V.
Quellenliteratur S. VI—VII.
Inhalt S. VIII—XII.
Einleitung S. 1—2.
Vorgeschichte S. 3—9.
1. Geistliche und weltliche Musik bis zur Reformationszeit (5 Abschnitte, S. 10 bis 47.
2. Musik, Musikhandel und Notendruck (6 Abschn.) S. 48—127.
3. Joh. Andreas Herbst, erster städtischer Kapellmeister (3 Abschn.) S. 128—175.
4. Herbst's Nachfolger bis zum Abgang Georg Phil. Telemann's (10 Abschn.) S. 176—258.
Anhang (Inventarium libr. usw.) S. 263 bis 273.
Namen- u. Sachregister S. 274—280.
Beilagen I—VIII.

Mit diesem Werke ist der erste Versuch einer zusammenhängenden Darstellung der musikalischen Entwicklung zu Frankfurt a. M. gemacht. Eine erkleckliche Summe wertvollen Materials ist aus den Schächten der archivalen Bestände der Stadt hervorgeholt und mit den Ergebnissen der allgemeinen Musikforschung zu einem einheitlichen Ganzen verschmolzen. Unseres Erachtens ist aber nicht diese Durcharbeitung, sondern sind die Nachweise über die Musikpflege, Chorverhältnisse, Ansehen und Wertschätzung der Ausübenden, den musikalischen Geschmack, das wertvollere des Buches und gerade dadurch wird es auch über die Grenzen der Stadt hinaus interessieren, weil es ein helles Licht werfen kann auf die allgemeinen musikalischen Zustände jener Zeiten. Ein ausführliches Namen- und Sachregister erleichtert die Benutzung und macht es für die lokalen Verhältnisse zu einem wertvollen Nachschlagewerk. Zur besonderen Zierde dienen ihm die Beilagen, getreue Reproduktionen von Notendrucken oder Bildnissen hervorragender Tonsetzer, die in Frankfurt gewirkt haben. Im Verhältnis des Umfangs kommt der musikalische Teil zu kurz. Insbesondere sind die zahlreichen Manuskripte, die sich aus den Jahrhunderten der Hochflut kirchlicher Musik in die Gegenwart herübergerettet haben, zu dürftig verwertet und können in den beiden ausgeführten Beispielen von Meiland und Herbst nicht genügende Repräsentanten finden. Eine Ergänzung nach dieser Seite muß das Valentin'sche Werk erfahren, doch tut dies seinem Wert keinen Abbruch, insbesondere da die zusammengetragenen Daten und Fakta einen ungeheueren Fleiß und große Sorgfalt im Sammeln und Sichten des Materials dokumentieren. ..s.

Wirth, Moritz, Mutter Brünnhilde. Zwei neue Szenen zur Götterdämmerung entdeckt und bühnentechnisch erläutert v. M. W. 8°, IV u. 84 S. Leipzig, Gebrüder Reinecke, 1906. ℳ 2.—

Es gibt nichts Leichteres, als diese Schrift, sagen wir es gleich heraus, für »verrückt« zu erklären. Man braucht hierzu nur einige Ausdrücke zu zitieren, braucht einfach zu sagen, daß Wagner eine Schwangerschaftsmusik geschrieben haben soll, die sich so genau an die physiologischen Vorgänge hält, daß sie ohne einen vorherigen gynäkologischen Kursus von seiten Wagner's gar nicht hätte komponiert werden können, und der Beweis scheint fertig zu sein, daß man es mit einer total entgleisten Schrift, mit einer Ausgeburt der musikalischen Auslegersucht zu tun hat, die für Witzblätter (was auch bereits geschehen) reif ist. Sehr viele werden die Schrift auch gar nicht zu Ende lesen, sondern sie mit Zorn, Entrüstung oder auch Bedauern beiseite legen. Wenn hier auf die Broschüre eingegangen wird, geschieht es aus dem Grunde, weil ein total absprechendes Urteil das Kind mit dem Bade ausschüttet. Wer die anderen Schriften Wirth's kennt, weiß, wie einseitig logisch er an die Erklärung musikalischer Kunstwerke tritt und sie in einer Weise analysiert und bis auf den letzten Punkt zu erklären sucht, die bei einer streng philosophischen Schrift ganz am Platze ist, bei der Musik aber auf Schwierigkeiten stößt, die in der Natur dieser Kunst begründet liegen. Jeder, der sich mit musikalischer Hermeneutik befaßt hat, kennt die Gefahren des Hineininterpretierens, die sofort entstehen, sobald man von einer Idee ausgeht, die man für seine eigene Person als richtig befunden hat, sie aber nicht mit authentischen Gründen beweisen kann. Da ist es eine alte Sache, daß man aus der Musik unendlich viel herauslesen kann, und die Zweifler und Spötter haben die große Menge auf ihrer Seite. Nun kann aber auch der Fall eintreten, daß man mit den einzelnen Auslegungen durchaus nicht einverstanden ist; aber die Idee, von der ausgegangen, und das Resultat das erzielt wurde kann dennoch wertvoll, allermindestens diskutabel sein. In einem solchen Fall ist es deshalb wohl das richtige, wenn man sich zuerst mit der Idee, auf der die ganze Untersuchung basiert, befaßt und von hier aus auch das Resultat besieht. So sei es auch hier mit der vorliegenden Schrift gehalten.

In letzter Instanz handelt es sich um die denkbar naheliegendste Frage, die sich nicht selbst schon vorgelegt zu haben, man sich eigentlich genieren muß, nämlich: Wirkt der Fluch des Goldringes auf alle übrigen Besitzer des Ringdramas mit einziger Ausnahme der Brünnhilde, ist sie wirklich die einzige, die gegen ihn gefeit ist.? Das ganze gewaltige Werk beschäftigt sich doch mit nichts anderem als mit der Wirkung des Fluches einerseits und dem Bestreben Wotans andererseits, diesen Fluch aus der Welt zu schaffen. Wo wir hinblicken, richtet der Ring das denkbar greulichste Unheil an, indem er die Besitzer vergiftet. Bei niemandem im ganzen Werk hat der Fluch versagt, ist Brünnhilde wirklich die einzige Ausnahme? Ich denke, daß dies eine Frage ist, über die man besser tut, nachzudenken, als daß man alberne Witze über den Urheber dieser Ansicht reißt. Wirth findet denn auch den Beweis für seine Behauptung in der Musik, wo sie auf Brünnhilde Beziehung hat. Wollte Wagner diesen Gedanken ausführen, ohne ihn handgreiflich zu machen, so blieb ihm nichts anderes als die Musik übrig, da er durchgreifende Änderungen in der schon viele Jahre früher entstandenen und in der musikalischen Welt bekannten Dichtung nicht vornahm. Wirth hat hier auf eine Anzahl Stellen in der Partitur aufmerksam gemacht, die tatsächlich befremden, wenn sie im Sinne der alten Dichtung gelesen werden, und die nur derjenige leugnen kann, der entweder eine Partitur nicht lesen oder scharfe seelische Gegensätze in der Musik nicht zu unterscheiden vermag. Das frappanteste Beispiel bietet wohl die Musik beim Abgang Siegfried's im Vorspiel, die mit der szenischen Bemerkung in tatsächlichem Mißverhältnis steht. Also, auch hier gibt es Fragen, die man gut tut, sich vorzulegen. Meinungsverschiedenheiten können erst dann entstehen, wenn man die Stellen zu interpretieren versucht, und hier wird wohl kaum jemand Wirth zustimmen, wenigstens in den Einzelheiten nicht. Doch darum handelt es sich vorläufig gar nicht. Den Beweis für alle Eigentümlichkeiten im Verhalten Brünnhilde's findet der Verfasser nun in ihrer Mutterschaft. Ist dieser Gedanke denn wirklich so abenteuerlich als es auf den ersten Blick den Anschein hat? Eine Hypothese wird diese Ansicht ja immer bleiben, jedenfalls liegt aber die Frage, warum das denkbar vollendetste Menschenpaar kinderlos sein soll, an und für sich ganz nahe und ist auch schon von anderen gestellt worden. Und ist es denkbar, daß Wagner während der fast 25 Jahre der Beschäftigung mit dem »Ring« nicht ebenfalls auf diesen Gedanken gekommen sein soll? Auch das ist also eine Sache, über die sich wohl reden läßt, weil sie durchaus im Stoffe begründet liegt. Man gibt sich deshalb nichts weiter als eine Blöße, wenn man die Kernfragen der Wirthschen Theorien einfach übersieht und statt dessen, auf Grund der detailliertesten unkünstlerischen Interpretierungen Wirth's, die ganze Schrift hochmütig verwirft. Politisch ist die ganze Untersuchung auch absolut nicht angelegt, hätte sie Wirth in anderer Weise aufgebaut, wäre er ganz einfach von dem Naheliegenden ausgegangen, würde er der musikalischen Interpretation einigen Spielraum gelassen und sich nicht in die kleinsten Details eingelassen haben, die auch der Grund für die häufigen Divergenzen mit Wagner's Partiturbemerkungen sind, so würde jeder in der Schrift einen hochwillkommenen Beitrag zur engeren Wagnerliteratur und für die Erklärung des einzigartigen »Ringes« erblicken. Dieses Werk bietet nun einmal durch den Umstand, daß die Dichtung viel früher entstand, überaus viel Rätsel, und zwar vor allem die »Götterdämmerung«, deren Dichtung am frühesten entstand. Man kann sich hierbei die Sache ja sehr leicht machen und mit Chamberlain (s. S. 514 dieses Heftes) annehmen, die Musik dieses Werkes sei eine »Sinfonie«, was man jahrzehntelang mit der ehrlichsten Miene glaubt. Auf solche Art gelingt es spielend, allen verwickelten Fragen aus dem Wege zu gehen. Daß die Wirth'sche Schrift aber Dinge berührt, die für das Verständnis des »Ringes« von höchstem Interesse sind, daran zweifelt nur, wer sich die Kernfragen nicht klar vor Augen hält. Denn es ist unzweifelhaft, daß das Werk durch Wirth's Erklärungen eine Spitze erhält, die ihm bis dahin noch gefehlt hat, was selbst der Fall wäre, wenn diese von Wagner nicht beabsichtigt gewesen wäre. A. H.

Wolzogen, Hans v., E. T. A. Hoffmann u. Richard Wagner. Harmonien u. Parallelen. Deutsche Bücherei 63. Kl. 8⁰, 95 S. Berlin, Expedition der »Deutschen Bücherei«, 1906. ℳ —,25.

Zuck, Otto, Das Kirchenlied, im Anschluß an biblische Lebensbilder behandelt. Mit einem Anhang: Kurze Geschichte d. Kirchenliedes. 3. Aufl. 8⁰, VIII u. 276 S. Leipzig, H. A. L. Degener, 1906. ℳ 3,40.

Besprechung von Musikalien.

Closson, Ernest, Chansons Populaires des Provinces Belges. Bruxelles, Schott Frères, 1905.

Wenn C. seine Sammlung »pas une œuvre d'érudition, mais un simple recueil de pratique et de vulgarisation musicales« nennt, so bezeichnet er damit wohl die Haupttendenz der Arbeit, ist aber zu bescheiden. Denn es wäre mancher Ausgabe, die sich gelehrt und unpopulär gibt, die Gründlichkeit und Gewissenhaftigkeit zu wünschen, die die Einleitung und die Anmerkungen C.'s auszeichnen. Nicht nur der Laie, dessen Interesse an den Liedern über den rein musikalischen Genuß hinausgeht, auch der Musikforscher wird die knappe, aber inhaltsreiche musikalisch-folkloristische Studie, die dem Notentext vorausgeht, mit Genuß und Belehrung lesen.

C. setzt zunächst die Charakteristika der beiden großen Gruppen: der vlämischen und der wallonischen Volkslieder auseinander. Die klassischen Formen der altniederländischen Lieder (des 15.-17. Jahrh.), die den alten Originalquellen entnommen sind, unterscheiden sich wesentlich von den romanischen, die, erst in unseren Tagen nach mündlicher Überlieferung aufgezeichnet, die deformierenden Einflüsse der populären Tradition erkennen lassen. Doch steht auch das heutige vlämische Volkslied durch seinen strengeren, mehr spezifisch-musikalischen und harmonischen Charakter der Kunstmusik näher, als das naivere, mehr monodische wallonische. Ein analoger Gegensatz offenbart sich in den Texten. Die vlämischen Lieder, deren Zahl und Verbreitungsgebiet bedeutend größer ist, berühren sich vielfach mit den deutschen, die wallonischen dagegen mit den französischen; doch haben sie heute verblaßte Züge des altfranzösischen Volkscharakters, wie die Neigung zur Satire und Gaillardise (etwa: Schlingelhaftigkeit) bewahrt. Von besonders charakteristischen Formen seien die »rondes à baisers« (Kußreigen, etwa unserem »Polstertanz« vergleichbar) und die »crâmignons« hervorgehoben; bei diesen bilden die Sänger eine lange Kette, die im Laufschritt dem Anführer durch Straßen, Gärten, Wohnungen folgt. C. begnügt sich nicht damit, die Charakterzüge der Melodien und Texte seiner Sammlung hervorzuheben. An der Hand derselben erörtert er allgemein das Verhältnis von Kunstlied und Volkslied, die melodischen, rhythmischen und formalen Eigentümlichkeiten der Volksmelodien, die infolge der Einstimmigkeit so manche Parallele zur außereuropäischen Musik zeigen (Gebrauch der Kirchentonarten, komplizierte Rhythmen), und gibt schließlich einige sehr beherzigenswerte Winke über die volkstümliche Vortragsweise und eine Zusammenstellung der bei der Bearbeitung befolgten Grundsätze. Quellennachweise und spezielle Erläuterungen sind den einzelnen Liedern als Anmerkungen zugefügt.

Obwohl mir des Verfassers Behauptung, jede einstimmige Melodie sei harmonisch gedacht, trüge ihre Harmonisierung latent in sich, selbst für Melodien europäischer Kultur nur beschränkt gültig scheint, so verdient doch sein Klaviersatz uneingeschränktes Lob. Hier verbindet sich gallische Feinheit mit germanischem Ernst. Die Begleitung ist aufs feinste dem Charakter des Stückes angepaßt, bei aller Einfachheit nie banal, zeichnet sie harmonisch die melodische Linie nach, ohne sie je zu verwischen, vertieft die Stimmung, ohne sich vorzudrängen. Ein Satz, wie beispielsweise zu dem wundervollen alten Liede »Marie-Madeleine« (132) kann unbedenklich meisterhaft genannt werden. Unbegreiflich ist mir, wie ein so feinsinniger Musiker wie C. seine schöne Sammlung durch eine Anzahl von (angeblich sehr populären, darum aber nicht weniger abscheulichen) Kunstliedern von verschiedenen belgischen Komponisten des 19. Jahrh., die vollständig aus dem Rahmen herausfallen, verunzieren konnte. Oder wollte er, wie Schultze-Naumburg in seinen kunstdidaktischen Schriften, die Wirkung der Beispiele durch den Kontrast von »Gegenbeispielen« erhöhen? Hornbostel

Ecorcheville, Jules, Vingt Suites d'Orchestre du XVIIe siècle français, 1640-1670, publiées pour la première fois d'après un manuscrit de la Bibliothèque de Cassel; précédées d'une Etude historique. — Paris, Fortin, 1906. 2 vol. grand in-4°. — I. 95, XLVIII p. — II. 268 p. — Fr. 12.50.

Cet ouvrage de M. Jules Ecorcheville, qui fut présenté à la Faculté des Lettres de Paris, comme thèse de doctorat, et qui valut à son auteur le grade de docteur-ès-lettres, avec les félicitations unanimes de son jury, est du plus haut intérêt pour l'histoire de la musique symphonique. Il comble la lacune qui existait, dans l'art français, entre la Terpsichore de Praetorius (1612) et les publications de Philidor, à la fin du XVIIe

siècle. Ces Vingt Suites d'Orchestre représentant environ deux cents pièces symphoniques ou orchestiques, qui étaient destinées aux divertissement de la cour de Hesse, datent de 1650 à 1668; et leurs compositeurs appartiennent, pour la plupart, à la célèbre bande des «Vingt-quatre Violons du Roi». Nous relevons parmi eux les noms du fameux Dumanoir, le Roi des violons; de Lazzarini, prédécesseur de Lully, dans la charge de «compositeur de la musique de la chambre»; de Mazuel, parent de Molière; et du jeune Lully lui-même. A la vérité, toutes ces œuvres ne sont pas françaises, et je me range tout à fait à l'opinion de M. le professeur Tobias Norlind, qui, dans sa remarquable étude: Zur Geschichte der Suite, parue tout récemment dans les Sammelbände de l'IMG., a signalé la parenté du manuscrit de Cassel avec un manuscrit d'Upsal, et identifié l'auteur de certaines Suites de Cassel, signées G. D., avec le musicien Suédois Gustaf Düben, et non pas avec Dumanoir, comme le pense M. Ecorcheville[1]). Cette identification ne me paraît pas douteuse. Le style des deux Suites du manuscrit de Cassel signées G. D. (Suites XI et XVII) est tout-à-fait différent de celui de Dumanoir, et, en général, des autres musiciens français. Rien de leur curiosité de rythmes, si frappante surtout dans les Courantes. Mais en revanche, une grâce mélodique, et une élégance claire, nette, facile, un parfum spécial de sereine mélancolie, parfoit quelque chose de populaire (2e Ballet, p. 214). Il y a aussi quelque doute que le *Verdier* de la Suite XIII et de la Suite XVIII soit Michel Verdier, de la communauté de St. Julien, et non Pierre Verdier, de la Hofcapelle de Stockholm. Il est possible aussi que Lacroix et Delahaye, dont les noms figurent dans le manuscrit de Cassel, aient été des musiciens de la chapelle de Suède. Enfin la Suite XIX est intitulée, de façon très précise, Ballet à 4 zu Stockolm getanzt. — Le manuscrit de Cassel porte donc les traces indéniables de rapports très étroits entre la musique suédoise et la musique française d'alors. Mais ce n'est pas à dire qu'il y ait eu une influence exercée par la musique suédoise sur la musique française. Tout au contraire. Ce n'est qu'une preuve de plus du rayonnement de la musique française en Europe, dans le second tiers du XVIIe siècle. Nous savons d'ailleurs qu'en 1647, six violistes français étaient venus s'établir à Stockolm, et y avaient importé la nouvelle musique instrumentale française. Et nous connaissons d'autre part, grâce aux études de M. Norlind, l'admirable curiosité d'esprit de Gustaf Düben, qui fut certainement un des artistes les plus «européens» qui aient été au XVIIe siècle.

Il n'y a donc pas une parfaite homogénéité de style dans ces Vingt Suites d'Orchestre, que publie M. Jules Ecorcheville. On y relève facilement des différences de races: c'est la suavité mélodique de l'Italien Lazzarini et son goût du chromatisme; c'est la raideur religieuse et militaire du landgrave de Hesse; c'est la prédilection d'un Herwig pour l'intrigue contrepointique; c'est le caractère «confortable» et un peu anglais, pourrait-on dire, de telle Suite, comme la XVIIe, signée G. D., ou comme la VIe. (Le amener, p. 140, et le gay, p. 75, sont presque du Purcell avant la lettre).

Il y a de plus des différences d'époque. Certaines Suites (la IVe, la XIIIe, la XVe, la XVIIIe) sont bien plus archaïques que d'autres (la VIIIe, la Xe, la XVIe, la XVIIe, la XIXe, etc.) Et ce n'est pas le moindre intérêt de cette publication, que de pouvoir suivre de très près, dans cet âge de crise artistique, l'évolution du goût qui amena la musique instrumentale de la savante polyphonie et des harmonies heurtées, »des froissements rapides, inattendus, des accords acidulés«, comme dit M. Ecorcheville, au style clair, aisé et un peu vide de Lully.

L'analyse que M. Ecorcheville a faite des diverses formes de danses est une des meilleures parties de son travail. Il faut noter surtout les pages qu'il a consacrées à la Courante, cette danse merveilleusement souple, qui est une des créations les plus originales du génie rhythmique français, avec sa fluidité, ses croisements subtils, »ses ébats de poisson qui plonge, disparaît et revient à la surface.«

Peut-être eût-il pu insister davantage sur l'ordre dans lequel ces danses se succèdent dans le manuscrit de Cassel. Il est remarquable de voir combien ces Suites, en général, ont déjà de l'unité. Unité tonale presque toujours. Parfois même, unité organique. Ainsi, la XVIIe Suite, de G. D., où les mêmes thèmes passent d'une danse à l'autre, du 3e Ballet à l'Allemande, comme des sortes de variations. Ainsi, la Ve Suite, où certains mouvements pénétrent les uns dans les autres. — Il y a même des essais pour individualiser telle ou telle Suite, pour lui donner une couleur particulière, une unité de sentiment. Ainsi, la curieuse Suite XV, où se succèdent 5 Sarabandes, 1 Chanson grave, une Fantaisie funèbre, et 2 courantes d'un caractère assez grave. On sent là comme un effort pour constituer une Suite d'un style sérieux,

1) Je profite de l'occasion pour remercier M. Tobias Norlind des renseignements.

mélancolique, une sorte de petite Symphonie pathétique. Et cela est d'autant plus frappant que certains motifs reviennent d'une danse à l'autre, ou ont un caractère de parenté: par exemple, cette espèce de God save the king, qui apparaît p. 188, p. 190. et p. 192 à la reprise. — Ajoutons ces formes si remarquables, et relativement rares, sur lesquelles M. Norlind attire l'attention, dans son article sur l'Histoire de la Suite: ces Branles, gay, amener, double, de Montirandé, etc. des Suites III, VI, etc.

Le livre de M. Ecorcheville n'intéresse pas moins l'histoire générale que l'histoire de la musique. M. Ecorcheville a cherché à replacer ces danses dans leur milieu, et il a fait revivre de la façon la plus amusante la société brillante et un peu folle de la jeunesse de Louis XIV, en s'aidant des anecdotes et des Mémoires du temps.

Son ouvrage, luxueusement édité, comprend de belles gravures d'après Le Blond et Abraham Bosse, les fac-similés du manuscrit de Cassel, la partition d'orchestre, et la réduction pour le piano. C'est, à tous les points de vue, un monument de bon goût et d'érudition.

Romain Rolland.

Zeitschriftenschau.

Zusammengestellt i. V. von **Carl Ettler.**

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift VII, Heft 1, S. 37.

Neue Zeitschriften.

MSS = Monatsschrift für Schulgesang. Essen a. R. G. D. Baedeker.
RCG = Revue du chant grégorien. Grenoble (France). Rue d'Alembert.
RG = Revue germanique. Paris, Felix Alcan. 108 Boulvard Saint-Germain.

Abell, A. M. Carl Maria v. Weber, MC 26, 2.
— Joseph Joachim, Nestor of Violinists MC 26, 5.
Abert, H. Die musikästhetischen Anschauungen der frühesten christlichen Kirche, Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft 1, 4.
— Zur Schumann-Gedächtnisfeier, ZIMG 7, 11.
Aldrich, P. Dunn. Reminiscences of celebrated Singers. A Conversation with Signor Sbriglia, Et 24, 8.
Alexejew, P. S. Mozart's Flötenkompositionen, MRu 2, 13.
Altenburg, W. Theobald Boehm und sein Ateliernachlaß, ZfI 26, 31.
Altmann, G. Über Robert Schumann's Krankheit, Mk 5, 20.
— W. Bayreuth 1906, NZfM 73, 32/33.
Añón, F. L. La música árabe y su influencia en la música española, Mùsica, Buenos Aires, 1, 5 f.
Anonym. Carl Krebs: Haydn, Mozart, Beethoven, (Bespr.) LZ 57, 33. — Nachklang zum 50. Sterbetage Robert Schumann's, AMZ 33, 32/33. — König Ludwig II. und R. Wagner als Förderer der modernen Bühnentechnik. Aus dem Nachlaß Karl Lautenschläger's, NMMZ 13, 32. — Die Aufgaben des Orchesterdirigenten, NMMZ 13, 30. — Schein, Joh. H., Sämtliche Werke. Hgb. v. Arthur Prüfer. II. B. (Bespr.) LZ 57, 30. — Una lettera di Giuseppe Verdi, Nuova Antologia 41, 830. — Aus Jugendbriefen Robert Schumann's, SMZ 46, 22. — Das XXI. Jahresfest des Evangelischen Kirchengesangvereins für den Konsistorialbezirk Wiesbaden in Braubach vom 16. bis 18. Juni, CEK 20, 8. — Das Harmonium auf der Berliner Musik-Fachausstellung, 1906, H 5, 7. — Zu Cyrill Kistler's 40jährigem Künstlerjubiläum (mit Abdruck des Berichtes H. Händler's über das Festkonzert in Kissingen in der Augsburger Postzeitung) H 5, 7. — Picture programmes, MMR 36, 428. — Ein unbekannter Musikbericht Richard Wagner's MWB 37, 31/32. — Rights of mechanical reproduction of music, Music Trades Review, London, 29, 348. — Manuel Garcia, Music Trades Review, London, 29, 348. — The Vienna Philharmonic Orchestra, Violin Times 13, 152. — La »Hausmusik« e le orchestre di scolari, Ottocensettanta, Torino, 1, 6. — In Memoriam Robert Schumann, MT 62, 762. — Ludomir Rózycki, »Słowo polskie« 221 (Lemberg).
Antcliffe, H. The art of musical quotation, MMR 36, 428.
Arend, M. Robert Schumann als Liederkomponist, Cosmopolitain, Berlin, 2, 12/13.
— Raimondo Boucheron, BfHK 10, 11.
Arnd-Raschid, M. 7. Schlesw.-Holsteinisches Musikfest zu Kiel, NMP 15, 15.
Artigarum, J. L'accompagnement du chant grégorien, Voix de St. Gall, Fribourg, 1, 3 f.

Aubry, P. Un »explicit« en musique du Roman de Fauvel, LM 2, 15/16.
B., Th. Die Orgel des Basler Musiksaales, SMZ 46, 21.
Bas y Gich, J. Quelcom sobre Joachim, RMC 3, 31.
Batka, R. Robert Schumann's Wirken und Wesen, KW 19, 20.
Bekker, P. Die Musik in Henrik Ibsen's Dichtung, NMZ 27, 21.
Benedict, S. Das Geheimnis von Bayreuth, NMZ 27, 20.
Bienenfeld, E. Klara Schumann. Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen von Berthold Litzmann, ZIMG 7, 11.
Blaschke, J. Robert Schumann und Hector Berlioz, SH 46, 29/30.
Blessing, Joh. Harmonie der Glocken, GBl 31. 7.
Blumenberg. Origin of Melody, MC 26, 5.
Boschot, Ad. La »Marche au supplice« vient des »Francs-Juges«, Ménestrel, juin 1906.
Bouyer, R. Mlle Geneviève Dehelly, Le Journal Musical 12, 15.
Brendel, F. Schumann's Leben und Werke. Der Türmer 8, 10.
Capra, M. Per la fondazione di una Associazione Italiana degli Editori e Negozianti di Musica, Ottocensettanta, Torino, 1, 6.
Castets, F. L'Académie royale de Musique et le premier Théâtre de Montpellier, TSG 12, 5.
Chavarri, E. L. Les escoles populars de música, RMC 3, 31.
Childs, W. Talbott. Music as an accomplishment, Et 24, 8.
Chop, M. Gottfried Semper und R. Wagner, NMZ 27, 20.
— Der »Tristan«-Stoff bei Gottfried von Straßburg und bei Richard Wagner, NMZ 27, 22.
Chybiński, A., Die Lieder von Z. Jachimecki, Lemberger Gazette, 122.
— Ans der polnischen Musik, I—III, ebda. 165, 171, 179.
— Robert Schumann, ebda. 177/178.
— Münchener Mozart-Festspiele, ebda. 184.
— Das erste poln. Buch über Mozart (Besprechung des Werkes von Jachimecki), ebda. 180.
Coellen, L. Hans Wildermann's Büste der Elly Ney, RMZ 7, 28.
Combarieu, J. Le mode hypodorien, RM 6, 15.
Cumberland, G. The music of Edward MacDowell, MO 29, 346.
Curzon, H. de. Alexandre Luigini, GM 52, 31/32.
Dann, E. W. What is Music? MO 29, 346.
Dorens, Erven. La question grégorienne dans les Pays-Bas, Voix de St. Gall, Fribourg 1, 4.
Dotted Crotchet. Private Musical collections. II. The Rev. F. W. Galpin's musical instruments, MT 62, 762.
Drömann, Chr. Was kann von seiten des Kantors (Gesanglehrers) und Organisten geschehen zur Hebung unseres kirchlichen Gemeindegesanges? (Leitsätze zu einem Vortrag), CEK 20, 8. Si 31, 8.
Droste, C. Julius Stockhausen, Daheim, Leipzig, 42, 44.
E., F. G. Thomas Britton, MT 62, 762.
Ecorcheville, J. De Lulli à Rameau, MM 18, 13 f.
Edgar, C. B. A Résumé of Mozart's early Operas, ZIMG 7, 11.
Ehlers, P. Konstanz Berneker, NMZ 27, 21.
Elson, A. European musical topics, Et 24, 8.
Erler, H. Ein ungedruckter Kanon für vier Männerstimmen und 6 ungedruckte musikalische Haus- und Lebensregeln Robert Schumann's, Mk 5, 20.
Faltin, R. Eringar från Bayreuth, FM 2, 13/14.
Fiege, R. Von Kapellmeistern und Sängern, BfHK 10, 11.
— Besteuerte Musik, BfHK 10, 11.
Flandresy, J de. Fant in-Latour, Berlioz et Wagner. Les Lithographies musicales de Fant in-Latour, Figaro, 1. Juin 1906.
Foerster, J. B. Ein Beitrag zum Kapitel über musikalische Charakteristik, BfHK 10, 11.
Galerne, M. Une école coloniale de musique française, Le Journal Musical 12, 15.
Gates, W. F. Explanation in the first singing lessons, Et 24, 18.
Gherardi, G. Il Pedale-Piano nel pianoforte moderno, Ottocensettanta, Torino, 1, 6.
Glasenapp, C. Fr. Bayreuth im Jahre 1875, NMZ 27, 20.
Göhler, A. Vorschläge zur musikalischen Bibliographie, ZIMG 7, 11.
— G. Franz Liszt, KW 19, 21.
— Mozartiana, Die Zukunft 14, 41/42.
Gräflinger, Franz. 42. Tonkünstlerfest zu Essen, MRu 2, 12 f.
Groller, B. Musikalische Reliquien, Velhagen und Klasing's Monatshefte 20, 11.
Hartwich, O, Musik als Religion, Protestantenblatt, Bremen 39, 29.
Hennings, J. Karl Stiel, NMZ 27, 21.
Herbert, W. von. An arabic sacred chant, MMR 36, 428.
Hirsch, P. Ein unbekanntes Lied von W. A. Mozart (Köchel Nr. 552), Mk 5, 21.
Hohenemser, R. Clara Wieck-Schumann als Komponistin, Mk 5, 20.

Jachimecki, Z. »Salome« von Richard Strauss, Lemberger Rundschau 115.
Jansen, F. G. Ein unbekannter Brief von Robert Schumann, Mk 5, 20.
— Aus Robert Schumann's Schulzeit, Mk 5, 20.
Joß, V. Robert Schumann (zu seinem 50. Todestage), Die Wage, Wien 9, 31.
Kerst, Fr. Georg Rauchenecker †, NMZ 27, 21.
Kiefer, O. Über Schopenhauer's Metaphysik der Musik, NMZ 27, 22.
Kleefeld, W. Die Oper der Lebenden. 3) Komische Oper, BW 8, 19.
Kloss, E. Drei Jahrzehnte Bayreuther Festspiele, NMZ 27, 20.
— Bayreuther Kapellmeister, NMZ 27, 20.
— Etwas vom Volkslied, Der Artist, Düsseldorf 24, 1122.
Kohut, A. Robert Schumann und Richard Wagner, RMZ 7, 28 f.
Komorzynski, E. v. Robert Schumann's Stellung in der Kunstgeschichte, Cosmopolitain, Berlin 2, 12/13.
— Robert Schumann (gest. 29. Juli 1856), Über Land und Meer 48, 43.
— Robert Schumann, den tyske romantiker, FM 2, 13/14.
Krause, E. Schumann-Gedenkfeier in Bonn am 22., 23. u. 24. Mai, SH 46, 27.
— 7. Schleswig-Holst. Musikfest in Kiel am 17. und 18. Juni, SH 46, 31/32.
— 42. Tonkünstler-Versammlung des Allgemeinen deutschen Musikvereins in Essen am 24. bis 27. Mai, SH 46, 28, 29/30.
— R. A. Th. Der Musikpädagogische Verband und der Befähigungsnachweis im Musikgewerbe, NMP 15, 15.
Krieg, R. Die Verunstaltung des deutschen Liedes, Die Grenzboten, Leipzig, 65, 31.
L., G. Glarnerisches Kantonal-Gesangfest in Ennenda, SMZ 46, 22.
— J. C. Robert Schumann, RMZ 7, 28.
Lagerquist, Ch. A Bach awakening, Et 24, 8.
Laloy, L. Musique et Danses cambodgiennes, LM 2, 15/16.
Lange, F. Der Bruder Joseph Haydn's, NMP 15, 15.
Laser, A. Deutsche Konservatorien. I. Die königl. akad. Hochschule für Musik zu Berlin-Charlottenburg, NMZ 27, 22.
Laurencie, L. de la. Louis-Gabriel Guillemain, un virtuose oublié, CMu 9, 15.
Law, F. S. The story of Johann and Joseph Strauss (From the German), Et 24, 8.
— The musical menagerie, Et 24, 8.
Lederer, V. Flamin, der letzte Davidsbündler, NMP 15, 15.
Lemaire, J. Tristan et Iseult, Le Journal Musical 12, 15 f.
Lewin, A. Die Blutbeschuldigung in oberbadischen Liedern aus dem 15. und 16. Jahrh., Monatsschrift f. Geschichte u. Wissenschaft des Judentums 14, 5/6.
Löwenthal, D. Die Notwendigkeit einer besseren Geigenliteratur mittlerer Schwierigkeit, KL 29, 15.
Lugrin, A. L. The awakening of the musical sense, Et 24, 8.
Marsop, P. Bayreuther Aufgaben, NMZ 27, 20.
Mathews, W. S. B. The public taste in music as shown by the summer orchestra programs, Et 24, 8.
Mayrhofer, P. J. Die Meister der Wiener Schule und ihre kirchenmusikalischen Werke. GR 5, 7/8.
Mennicke, C. Der Bachianer Fasch, KW 19, 22.
Milligen, S. van. Robert Schumann als Kritikus, Cae 63, 8 f.
Monaldi, J. Cantanti celebri del secolo XIX, Nuova Antologia, Rom 41, 830.
Mueller, H. J cinque comandamenti dell' organista, SC 8, 2/3.
Nef, K. Robert Schumann und das Chorlied, SMZ 46, 22.
Neitzel, O. Die Bayreuther Bühnenfestspiele, S 64 47/48.
Noren-Herzberg, G. Robert Schumann als Musikschriftsteller, Mk 5, 20.
Opieński, H. Felix Nowowiejski, »Czas« 101 (Krackau).
— Bekwark, der Lautenist, »Warschauer Bibliothek«, 1906 Juniheft.
— Zur Geschichte der polnischen Musik, Warschau, »Ognisko« 5.
P., E. Floris, Violin Times 13, 152.
Peter, J. Wie ich Musik lernte, SH 46, 28, 29/30.
Puttmann, M. Michael Haydn, AMZ 33, 32/33.
Quittard, H. Jules Ecorcheville: Vingt Suites d'Orchestre du XVIIe siècle français (Bespr.), RM 6, 15.
R., O. 16. Bundes-Sängerfest des »Niederschlesischen Sängerbundes« am 1. und 2. Juli in Grünberg i. Schl., SH 46, 31/32.
Ramrath, C. Das Schumann-Fest in Bonn, Mk 5, 20.
Rappard, A. Wat is een musicus? Cae 63, 8.
Regeniter, R. Die Kölner Opernfestspiele 1906, BW 8, 20.
Reuß, E. Bayreuther Bühnenfestspiele 1906, MWB 37, 31/32 f.
Riemann, H. Die Ausdruckskraft musikalischer Motive, Zeitschr. f. Ästhetik und allgem. Kunstwissenschaft 1, 1.
— L. Die musikalische Bedeutung der Klavierspielapparate, KW 19, 23.
Ritter, H. Das Problem der Musik, GR 2, 15.

Ritter, H. Der bayerische Tondichter Cyrill Kistler, Musikalische Rundschau, München, 2. 14.
Rösser, K. Karl Reinecke's Wirken und Schaffen, II, RMZ 7, 29.
Rudder, M. de. Rob. Schumann et Clara Wieck: les années de fiançailles, GM 52, 29/30 f.
S., J. S. Anton Rubinstein, MMR 36, 428.
Sachße, E. Robert Schumann. Zum Gedächtnis seines Todes am 29. Juli 1856, Westermann's Monatshefte, Braunschweig, 50, 11.
Salisbury, M. Pupils' Rhythmical Problems, Et 24, 8.
Schaub, H. F. Die Lehrlingszüchterei im Musikgewerbe und ihre Abwehr, DMZ 37, 31.
Scheirl, F. Der Phonograph im Dienste des Volksliedes, MRu 2, 14.
Scheumann, A. R. Berühmte Kirchenchöre, Die Woche 8, 27/28.
Schiele, Fr. Berufsgenossenschaft der Musikinstrumentenindustrie Leipzig, ZfI 26, 30.
Schmid, O. Johann Michael Haydn, Mk 5, 21.
— Michael Haydn und die Gegenwart, NZfM 73, 31.
— Johann Michael Haydn. Der Komponist der ersten unbegleiteten Männerquartette, SH 46, 31/32.
— Johann Michael Haydn, NMZ 27, 22.
Schmidt, L. Robert Schumann, Mk 5, 20.
Schmitz, A. Die Schulung der Stimme durch das Gehör, RMZ 7, 29.
— E. Robert Schumann, Hochland 3, 10.
— Zur Frage der Neubelebung alter Musik, Allgemeine Zeitung, Beilage, München, 1906, 164.
— Die Mozartfestspiele im Münchner Residenztheater, S 64, 49.
— H. Leo Haßler's Kanzonette und »Neue teutsche Gesang« (Denkm. d. Tonkunst V, 2, herausg. von R. Schwarz) (Bespr.) S. 64, 49.
Schweitzer, A. El simbolismo de Bach, Mùsica, Buenos Aires, 1, 6.
Segnitz, E. Friedrich Kalkbrenner, KL 29, 15.
Seidl, A. Zum Jubiläum eines genialen Bühnenleiters (Friedrich II., Herzog von Anhalt) MWB 37, 33/34.
— Neue kleine Orchesterpartituren, NZfM 73, 32/33.
Sichel, A. La musique des Malgaches, RM 6, 15 f.
Simon, H. Welches ist die beste Methode, um Volks- und volksmäßige Lieder nach ihrer melodischen (nicht textlichen) Beschaffenheit lexikalisch zu ordnen? KL 29, 15 f.
Spitta, F. Studien zu Luther's Liedern, MSfG 11, 7.
Squire, B. Teaching the Minor Scale, Et 24, 8.
Stapp, O. V. Intellectuality in music, Et 24, 8.
Stauber, P. Die Wiener Volksoper, MRu 2, 13.
Stein, Fr. Klaviersuite Cmoll, Op. 12, von Robert Hermann (Bespr.) S 64 49.
Stieglitz, O. Die sprachlichen Hilfsmittel für Verständnis und Wiedergabe von Tonwerken, Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft 1, 2 ff.
Stötzner. Briefe von Friedrich Wieck und Clara Schumann. Allgem. Zeitung, Beilage. München, 1906, 166.
Storck, K. Schumann, der Romantiker, Der Türmer 8, 10.
Tappert, W. Heitere Erinnerungen an die erste Festspielzeit, NMZ 27, 20.
Teichfischer, P. Eine kirchenmusikalische Konferenz in der Provinz Sachsen, BfHK 10, 11.
Thibault, P.-J. Le rythme et la mesure dans la musique orientale, RM 6, 15.
Thomas, F. E. To study or not to study music, MC 26, 4.
Thormälius, G. Die Davidsbündler. Zu Robert Schumann's 50jähr. Todestage, 29. Juli 1906, Daheim, Leipzig 42. 43.
Unger, F. Gedanken eines Laien bei G. Mahler's fünfter Sinfonie, Der alte Glaube, Leipzig 7, 44.
Vancsa, M. Das Wiener Musikjahr 1905 bis 1906, Die Wage, Wien, 9, 30.
Vaselli, A. Liedertafelei NMP 15, 15.
Wellmer, A. Über Robert Schumann, BfHK 10, 11.
Whitmer, T. C. Notes on ear-training, Et 24, 8.
Wild, J. Robert Schumann als Schriftsteller, AMZ 33, 30/31.
Wolff, K. Josefine Lohse, RMZ 7, 28.
Wolzogen, H. v. Alt- und Neu-Bayreuth, NMZ 27, 20.
Zimmermann, W. Verstärkung der Maserwirkung bei Nadelhölzern durch Beizung: Zweifarbige Effekte, ZfI 26, 31.
Zschorlich, P. Das XVI. Schlesische Musikfest in Görlitz, MRu 2, 14.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Die Redaktion ist leider immer noch außerstande, den in letzter Nummer dieser Zeitschrift versprochenen Aufsatz über Michael Haydn den Mitgliedern der IMG vorsetzen zu können, da der betreffende Verfasser — Herr Dr. Perger-Wien — sich immer noch nicht in der Lage zeigte, den seit Mai d. J. versprochenen Artikel zu liefern.

Helsingfors.

Martin Wegelius.

(Geboren 10. November 1846, gestorben 22. März 1906.)

Martin Wegelius war ein Bahnbrecher der musikalischen Kultur in Finnland. Allerdings stand bei seinem Hervortreten das Musikleben, namentlich in unserer Hauptstadt Helsingfors, recht hoch. Pacius, der Erwecker des musikalischen Sinnes der finnischen Nation, hatte durch seine ungewöhnliche Begabung, sein Organisationstalent, wie auch seine Begeisterung für die ihm vorliegende Aufgabe bemerkenswerte Erfolge errungen. Wohl gab es schon damals finnische Tonsetzer, aber eine finnische Tonkunst war noch nicht vorhanden. Hier setzte Martin Wegelius, der den Mangel erkannte, ein. Sein größtes Verdienst ist die Gründung des Helsingforser Musikinstituts im Jahre 1882. Diese Lehranstalt, deren Direktor und eigentliche treibende Kraft er war und bis zu seinem Hinscheiden blieb, hat eine überaus große Bedeutung für die gesamte musikalische Entwicklung Finnlands. Fast alle unsere Komponisten und ausübenden Künstler haben ihre Ausbildung in dieser Anstalt erhalten. Zum großen Teil gebührt Martin Wegelius das Verdienst, daß die finnischen Komponisten das geworden sind, was sie jetzt sind. Nach Gründung des Instituts unterrichtete er als Kompositions- und erster Theorielehrer, wobei er seinen Schülern nicht nur die gründlichste und allseitigste technische Ausbildung gab, sondern auch auf ihre Entwicklung einen wohltuenden Einfluß durch seine in seltener Weise ideell angelegte, vornehme Persönlichkeit ausübte. Auch die ausübenden Künstler hatten Grund zur Dankbarkeit, und das sowohl durch die gründliche allgemein-musikalische Bildung, die ihnen durch Wegelius' Fürsorge geboten wurde, wie für den hohen künstlerischen Gesichtskreis, der sich ihnen durch die persönliche Berührung mit ihrem Lehrer erschloß.

Die Ergebnisse seiner pädagogischen Tätigkeit brachte Wegelius in mehreren hervorragenden musiktheoretischen Werken zum Ausdruck: »Allgemeine Musiklehre und Analyse«, »Generalbaß«, »Angewandte Harmonielehre«, sowie ein Kursus im Tontreffen. Als Musikschriftsteller von hoher Begabung erwies er sich in seinem großen Werke »Die Geschichte dvr abendländischen Musik«. — Auch als Komponist war er wirksam. Sein bemerkenswertestes Werk ist die Runeberg-Kantate »Der sechste Mai«.

Martin Wegelius hatte sich zuerst akademischen Studien gewidmet und erhielt den philosophischen Magistergrad im Jahre 1869. Zum Glück für die finnische Tonkunst wendete er sich aber darauf ganz der Musik zu und machte darin gründliche Studien im Auslande, u. a. bei Bill in Wien und bei Richter in Leipzig.

Erik Furnbjelm.

London.

Alessandro Grandi, Arie et Cantade, 1637.

I find no mention of this work in Vogel's Bibliothek der gedruckten Weltlichen Vocalmusik Italiens, nor in Eitner's Quellenlexikon, so I suppose that it has been overlooked by Bibliographers. The copy in my Library consists of a set of 3 books; Parte Prima, A; Parte seconda, B; and Basso Continuo, D. I rather think that there should be another Bass book, C, to complete the set, but am not sure.

Prima Parte. | Arie, | et Cantade | a doi, et tre | voci | concertate con doi violini | Dedicate all' Illustrissimo Signor Conte | Antonio Sarego | Di Alessandro | Grandi | nuovamente ristampate, | Con privilegio. | [Device with motto.] | In Venetia, A | Appresso Alessandro Vincenti. | MDCXXXVII.

The contents are: —

Godfrey E. P. Arkwright.

Berichtigungen. In der Bücherschau des letzten Heftes ist zu korrigieren: S. 472, 2. Sp., 1. Z. lies Henri, 5. Z. devra statt dura; S. 476, 1. Sp., 28. Z. v. u. abgewonnen statt abgenommen; S. 482, 1. Sp., 23. Z. L'école, 27. Z. vaine statt vanie, resume statt resumé.

Neue Mitglieder.

Hulka, Karl, Herrndorf bei Rakonitz (Böhmen).
Nef, Albert, cand. phil., z. Z. St. Gallen, Museumstr. 37.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Maclean, Dr. Charles, jetzt 122 Beaufort Mansions, Chelsea, London S.W.

Diesem Heft liegt das VI. Verzeichnis der Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft bei.

Ausgegeben Anfang September 1906.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100N.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36.